اصولِ تنقید

اور

ردِّ عمل

سیّد محمد عقیل

انجمن تہذیبِ نَو پبلی کیشنز، الٰہ آباد

جناب جمال نقوی صاحب

کے لیے

سید محمد عقیل

۱۱ نومبر سنہ ۲۰۰۵ء

اصولِ تنقید

اور

ردِّ عمل

اصولِ تنقید

اور

ردِّ عمل

سیّد محمد عقیل

انجمن تہذیبِ نو پبلی کیشنز، الٰہ آباد

مصنف : سید محمد عقیل
بار اوّل : جنوری ۲۰۰۴ء
تعداد اشاعت : ۵۰۰ (پانچ سو)
مطبع : کیشو پرکاشن، تھارن ہل روڈ، الہ آباد
کمپوزنگ : شاہین کمپیوٹر، روشن باغ، بخشی بازار، الہ آباد
قیمت : ۲۰۰ روپے

ناشر: ذوالفقار صدیقی
انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، ۲۶۸، چک، الہ آباد

ANJUMAN TAHZEEB-E-NAU PUBLICATIONS
268- CHAK,ALLAHABAD-3 (INDIA)

USOOL-E-TANQEED AUR RADD-E-AMAL

WRITTEN BY

PROF. S.M.AQUIL

PRICE. Rs. 200-00

ملنے کے پتے

☆ انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، ۲۶۸- چک، الہ آباد، فون: (0532)2403398
☆ ادارۂ نیا سفر، ۶۸- مرزا غالب روڈ، الہ آباد
☆ راحی بک ڈپو، ۳۴/۷- پرانا کٹرہ، الہ آباد۔ 211002
☆ ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ۔ 202001
☆ مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ 110025
☆ دانش محل، امین الدولہ پارک، امین آباد، لکھنؤ۔

ترتیب

کوئی خاص بات نہیں

یہ کتاب اصول تنقید پر صرف ایک اشارہ ہے۔اس میں مختلف اوقات میں جو باتیں ،ادب میں الجھتی رہی ہیں ان کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کچھ باتیں نظریاتی ہیں ، کچھ یونہی AT RANDOM ہیں ،جن سے متاثر میرے کچھ مختلف مضامین بھی ہیں۔ حالی کا تجزیہ ،ایک خاص زاویے سے پیش کیا گیا ہے۔جس پر لوگ خاصے جز بز ہوئے مگر جواب کسی نے نہ دیا کہ آخر حالی کو کولرج اور ورڈ سورتھ کی تنقید کے تراجم کون فراہم کرتا تھا؟ کیونکہ حالی خود تو انگریزی جانتے نہ تھے لیکن ان کی کتاب 'مقدمہ' شعر و شاعری' میں ،کولرج اور ورڈ سورتھ کے پورے پورے صفحات کا ترجمہ بغیر کسی حوالے کے درج ہے۔ یہ مقالہ، غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی میں پڑھا گیا تھا۔تانیثیت پر مقالہ،دہلی یونیورسٹی کے ایک سیمینار میں پڑھا گیا۔ 'غزل ۔ مابعدِ جدیدیت' والا مقالہ،اپنی ایک رائے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔'مابعد جدیدیت' کی تحریک کچھ امریکی یونیورسٹی کے پروفیسروں کا شغلہ ہے۔ ہندوستان میں ،اس کی نقل اسی طرح اتاری گئی جس طرح دوسری تحریکات کی نقل اتاری جاتی رہی ہے۔میں ،'مابعد جدیدیت' تحریک کا موئید نہیں ہوں،نہ ہی اسے کوئی ادبی تحریک سمجھتا ہوں۔ہاں، 'جدیدیت' کی خرافات کے بعد جب ادب نے پھر اپنا نیا راستہ بنایا ہے تو یہ کوشش مجھے صالح اور نئی زندگی کی بدلتی ہوئی صورتوں کی ضرور ہمقدم معلوم ہوتی ہے۔ میں تمام ان اچھی تبدیلیوں کے ساتھ ہوتا ہوں ، جو زندگی کی صالح اور مثبت روایات کے ساتھ ہوتی ہیں ،جن میں انسانوں کے درد وغم ،ان کی زندگی کے کیف وکم اور زندگی کی بہتر صورتوں کی طرف اقدام ہوتا ہے۔ادب میں تھیوری کی باتیں بھی اگر ، ان راستوں اور صورتوں کو لیکر آتی ہیں تو ،ان کا بھی خیر مقدم کرتا ہوں ۔میرے ذہن کی کھڑکیاں کھلی ہوئی ہیں اور میں ہر خوشگوار اور صحت مند ادبی جھونکے کو خوش آمدید کہتا ہوں۔میں ترقی پسند ہوں اور ترقی پسندی ہی کو ادب اور زندگی کی بہتر صورت سمجھتا ہوں جس میں 'جہانِ تازہ اور افکار تازہ کی نمود' ہو سکتی ہے۔اور انہیں صورتوں کے ساتھ ہو کر ادب کی نئی نسل بار آور ہو سکے گی۔تب ادب بھی اپنی چمک دمک اور بار آوری باقی رکھے گا ، جب تک وہ انسانوں کے ساتھ ،ان کے دکھ درد میں شریک رہے گا۔یہ باتیں بارہا کہی جا چکی ہیں پھر بھی انہیں برابر کہتے رہنا چاہئے اور "چاہئے" نیز "ہے" پر اعتراض و تمسخرانہ باتوں سے بددل نہیں ہونا چاہئے۔

اس کتاب کی تیاری میں جن لوگوں نے میری مدد کی ہے ان میں ڈاکٹر رفیع اللہ، ڈاکٹر طاہرہ پروین، اسرار گاندھی اور ذوالفقار صدیقی صاحب خاص ہیں۔جن کی مدد کے بغیر یہ کتاب یونہی پڑی رہ جاتی۔

سید محمد عقیل

۱۵ردسمبر ۲۰۰۳ء

الہ آباد

اِس کتاب کا دیباچہ

ادبی سمینار، مذاکرے، ادبی تھیوریوں کی چپقلش اور وقت کی آواز

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے ایک ادبی سمینار 'ادب کی سماجی معنویت' پر مقالہ لکھنے بیٹھا تو اچانک دل میں ایک افسردہ لہر اٹھی کہ یہ سب سمینار' ادبی پروگرام، مشاعرے اور تمام تہذیبی جلسے جلوس آج کے دور میں کیوں اور کس کے لئے؟۔ادب تو انسانوں کی تہذیب نفس کے لئے انہیں کے بیچ سے ،ان کے حالات کے تحت آتا ہے اور انہیں زندگی کا آئینہ دکھا کر ،ایک بہتر، منظم اور شائستہ زندگی کے لئے تیار کرتا ہے اور اگر یہ سب ادب کا مقصد نہیں تو ساری ادبیت ،جمالیات ،سماجیات ،فن اور فنون اور اسی طرح کی تمام وہ تہذیبی صورتیں جو انسانیت کو بناتی سنوارتی ہیں ،سب بیکار ہیں ۔انسانیت تباہی کے غار کے دہانے پر کھڑی ہے اور ادب ،تزئین، محفل سازی، محفل بازی ،جدت ،تجدد ،جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مناقشوں میں الجھا ہوا "میں بڑی کہ تیں بڑی" کے راگ الاپ رہا ہے۔ ادھر جو کچھ گجرات میں ہوا یا آگے ہوگا جس سے پورے برصغیر، علی الخصوص ہندوستان کی صلح و آشتی والی تہذیب پر سوالیہ نشان لگا ہے۔ادب ،ان صورتوں کو چھوڑ کر کیا بننے جا رہا ہے یا اس کا کیا رول رہے گا، رہے گا بھی یا نہیں ،یہ بات معرض بحث میں ہے۔ارون دھتی رائے نے جو چند سوالات ،اپنے مضمون، جمہوریت ، میں اٹھائے ہیں وہ ادیبوں کے لئے قابل غور ہیں یا نہیں کہ بہر حال ارون دھتی رائے ایک عالمی شہرت کی دانشور ہیں اور وہ ادب کی غرض و غایت کو بڑی گہرائی سے سمجھتی ہیں ۔ان کے اس مضمون کی دل سوزی کے پیچھے یہ سوال بھی جھانک رہا ہے کہ ادب اور ادیب ،اگر ملک میں اس بڑھتی ہوئی فسطائیت کی لپیٹ میں آ گئے (جو مختلف طریقوں سے آ بھی رہے ہیں جس میں تاریخ کی مسخ قومیت کا نیا تصور، علمی اور ادبی اداروں کا بھگوا کرن ،انعامات بانٹ کر ،ادیبوں کی آزاد سوچ اور آواز کو دبانے کی قواعد پر یڈ،قومی پدویاں (پدم شری ،پدم بھوشن اور اسی طرح کے دوسرے اعزازات) سب شامل ہیں ۔تو انسانیت اور ہندوستان کی ہزاروں سال کی اُس طولانی تہذیب کا کیا بنے گا ،جس کے ہم تمام ہندوستانی وارث ہیں۔ صرف بال ٹھاکرے ،نریندر مودی ،رجو بھیا ، مرلی منوہر جوشی ،اوما بھارتی ،لال کرشن اڈوانی ،باجپئی اور آر ایس ایس یا وشو ہندو پریشد والے ہی نہیں ۔ ارون دھتی رائے نے اپنے اس مضمون میں چند سوالات اس طرح کے اٹھائے ہیں اور ان کے نتائج کی طرف بھی اشارے کئے ہیں۔

☆ "فسطائیت کا نقشِ قدم ہندوستان میں ظاہر ہو چکا ہے۔ ہمیں اس تاریخ کو نوٹ کر کے رکھنا چاہئے اگر چہ ہم امریکی صدر اور دہشت گردی کے خلاف عالمی اتحاد کا شکریہ ادا کر سکتے ہیں، جنہوں نے اس فسطائیت کے آغاز کے لئے موزوں ماحول تیار کیا ہے"

☆ "یہ ۱۹۹۸ء میں پوکھرن میں ہونے والی ایٹمی اسلحے کے جلوس میں اندر داخل ہوئی۔ اس کے بعد خون کی پیاسی حب الوطنی، نے ایک قابل قبول رائج الوقت سکے کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ اس "امن کے ہتھیار" نے ہندوستان اور پاکستان کو دھمکیوں اور تند و تیز بیانات کے ایک مسلسل بڑھتے ہوئے مقابلے میں الجھا دیا ہے۔ دونوں ملکوں کے دس لاکھ سے زیادہ فوجی سرحدوں پر ایک بے معنی ایٹمی مناقشے میں، ایک دوسرے کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالے کھڑے ہیں۔"

☆ "رفتہ رفتہ ہندوستانی نیشنلزم، ہندو نیشنلزم کا مترادف بنتا جا رہا ہے جو اپنی تعریف کسی خصوصیت کی بنا پر نہیں بلکہ غیر سے اپنی نفرت کی بنیاد پر متعین کرتا ہے اور "غیر" فی الحال صرف پاکستان نہیں بلکہ مسلمان ہے۔"

☆ "یہ لوگ کس قسم کا ہندوستان چاہتے ہیں؟۔ بازوؤں سے محروم؟ سر کٹا، بے روح دھڑ جس پر لگے قصابی زخموں سے مسلسل خون بہہ رہا ہو اور جس کے کچلے ہوئے دل کے اندر ایک جھنڈے کو گہرا گاڑ دیا گیا ہو؟"

ادب میں کھوکھلی جذبات نگاری، محض ڈرامہ بازی اور فیشن کیلئے ظاہری ہمدردیاں جتانا اور یہ بتانا کہ تم، اُن ادبی تحریکوں سے نا آشنا ہو، جو مغرب میں عالمی شہرت حاصل کرنے کی سیڑھیاں ہیں، انہیں اپنانے کی فکر کرو۔ یہ سب ادب کو، ملک میں ہونے والے خلفشار اور مسئلوں سے دور لے جانے کی ترکیبیں ہیں۔ یا پھر، اس طرح کی ادبی باتیں کرنے والے، ملک میں جو کچھ ہو رہا ہے، انسانوں اور سماج پر جو کچھ بیت رہی ہے، اُسے وہ زندگی کا مسئلہ ہی نہیں سمجھتے اور نیرو کی طرح بانسری بجا کر راوی چین لکھتا ہے، کو ہی زندگی سمجھتے ہیں۔ ملک جل رہا ہے یا انسان برباد ہو رہے ہیں، آخر ہمارے ادیب کیا سوچ رہے ہیں؟ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ ہندوستان کے تمام ادیبوں کو، ادب، سماج، اور سیاست کو جو فسطائیت کا خطرہ لاحق ہے اور جو ہر شعبۂ حیات کو فرقہ پرستی کی آگ میں جھونکنے کی کوشش ہے، اس پر سیمینار کر کے اس پر غور کیا جاتا کہ جو ہندوستان کی ایک گٹھی (WELL KNIT) اور مختلف الالوان سوسائٹی میں فسطائیت اور فرقہ وارانہ مسموم فضا داخل ہو رہی ہے، اس سے کس طرح نجات حاصل کی جائے۔ ایسے ملکی اور قومی حادثے (CLAMITY) سے کیسے بچا جائے اور یہ بھی کہ جو فرقہ واریت کے زیر اثر "پاگلوں اور درندوں کی دنیا پیدا کرنا چاہتا ہے" وہ نہ انسان ہے اور نہ ادیب۔ یہ سب محض نیتاؤں، جعلی اور متعصب رہنماؤں کی خود غرضیاں ہیں، جو فرقہ واریت کے جنون

کو بھڑ کاتی ہیں اور اس آگ میں انسان کا سارا تہذیبی اور روحانی سرمایہ جل کر خاک سیاہ ہو جاتا ہے"۔[1]

یقیناً ہمارے ادیبوں کے دلوں میں طرح طرح کے سوالات اٹھ رہے ہوں گے۔ اگر یہ "تقسیم" کا بھگتان ہے تو آخر کب تک برصغیر کے انسان یہ بھگتان بھگتتے رہیں گے؟۔ اور اگر یہ محض فرقہ واریت اور عصبیت ہے تو کیا کبھی اس کا کوئی حل نکل سکے گا؟ لگ بھگ پچاس برسوں سے یہ آگ ملک کو تباہ کر رہی ہے۔ کیا اس کے حل کی تلاش صرف سیاسی لوگ ہی کریں گے؟ ادیب یا عام سلجھے ہوئے انسانوں کا بھی، اس کیلئے کوئی موقف ہے اور اگر ہے تو، اس کے عمل کا وقت کب آئے گا؟ شاید، ادیب، محض، افسانے نظمیں یا ڈرامے لکھ کر، اب اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتے۔ یقیناً وہ سماج اور انسانوں کے درد کو محسوس کر کے یہ تخلیقات پیش کرتے ہیں مگر اب اتنا ہی کافی نہیں۔ انہیں یہ بھی سوچنا ہو گا کہ کس طرح ملک میں جمہوری روایات' حالات اور صورتوں کو طاقت پہنچائی جائے اور آج کے حالات میں، ادیبوں کی مزید ذمہ داریاں کیا ہونی چاہئے ہیں، جن کی مدد سے یہ حادثے رونما ہونے ہی نہ پائیں۔ میرا خیال ہے کہ ادیب اپنے موقف میں آزاد ہے۔ مذہب، نسل اور قومیت کو ایک سمجھنے والے جمہوریت کا مذاق اڑا رہے ہیں۔ ادیب کا یہ فرض ہے کہ ایسے غلط تصورات اور اقدام کی مخالفت کرے اور ایسی صورتحال کی موافقت میں صف آرا ہو جائے، جو انسانیت، ارتقا، بہتر اور سیکولر سماج کی طرفدار ہو۔ اگر ادب سانحات اور حادثات کا مصور یا EXPONENT ہے تو یقیناً ادب کا یہ بھی مقصد ہے کہ وہ ملک میں ایک قومی ہم آہنگی اور جمہوریت کی قدروں کو ترقی دے اور اسے PROMOTE کرے۔ ایک فسطائی ذہن، ان باتوں کو بے معنی سمجھتا ہے۔ اسے سیاسی اور ہر طرح کی طاقت پر قبضہ کرنا، سب سے بڑا کارنامہ نظر آتا ہے۔ شاید وہ جمہوریت کی بھی اس طرح تعبیر کرتا ہے جو صرف، اس کی طاقت کی نگہدار ہے۔ مگر ظاہر ہے کہ ایسی سوچ کا جمہوریت سے کوئی تعلق نہیں اور یہ قطعی غیر جمہوری طریقہ ہے۔ ویسے اس ملک میں ایسے غیر جمہوری طور طریقوں کی روایت بھی بہت پرانی ہے اور جو بقول رومیلا تھاپر، اس وقت شروع ہوئی جب قبیلہ جاتی گروہ بندیوں کا دور تھا اور غیر آریہ یا غیر آریائی زبان بولنے والا، رگ وید کے مطابق ملیکش یا ملیچھ کے NICK NAME سے پکارا جانے لگا تھا جس نے ورنا شرم، کو جنم دیا اور پھر پھیلتا ہوا، سنٹرل ایشیا سے آنے والی قوموں، جن میں ترک، ایرانی اور پھر عرب شامل ہوئے ان سبھوں تک پہنچا جس کی لپیٹ میں شودر، اور دولت خاص طور سے آئے۔ پھر اس میں پانچویں صدی عیسوی کے بعد مزید توسیع ہوئی۔ ورود اسلام کے بعد، اس ملک میں جو "ملکیوں" کا نیا تشخص بنا وہ اپنے کو ہندو، کہنے لگا۔[2] عربوں اور مسلمانوں کی آمد سے پہلے، یہاں کے باشندے لفظ "ہندو" اور "ہند" سے واقف نہ تھے۔ خود لفظ "ہندو" عربی

---

[1] سید احتشام حسین۔ ادب اور سماج۔
[2] فرقہ واریت اور قدیم ہندوستانی تاریخ نویسی۔ رومیلا تھاپر

نژاد ہے جس کے تلفظ میں بھی کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔ (یہاں تک کہ زبان کے لئے جو"ہندی" کا لفظ آج بھی استعمال ہو رہا ہے، وہ بھی غیر ملکی یعنی عربی ہے) اور سب سے پہلے عربوں نے اس لفظ کا استعمال، ان لوگوں کے لئے شروع کیا جو مسلمان نہ تھے[1]۔ خیر یہ سب باتیں تو برسبیل تذکرہ، اس مضمون میں داخل؛ کردی گئی ہیں۔ بات تو ادب کی ہو رہی تھی مگر اسے ہندوستان میں جمہوریت اور "ہندوتوا" دونوں کا پس منظر سمجھنا چاہئے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا، ایک فسطائی ذہن، صرف طاقت پر نظر رکھتا ہے۔ اس کا فلسفہ لاٹھی اور بھینس کا فلسفہ ہے۔ جس کے پاس طاقت ہے، اُسی کی بات چلے گی اور جب طاقت حاصل ہو گئی تو طاقتور ہر سفید کو سیاہ اور سیاہ کو سفید کر سکتا ہے۔ تاہم ایسا سوچنے والوں کو یہ بھی معلوم ہونا چاہئے کہ وہ یہ کوئی نیا کام نہیں کر رہے ہیں۔ فسطائیت کی بھی ایک لمبی تاریخ ہے مگر اس کے نتائج کیا ہوتے رہے ہیں، ایسے لوگوں کو اس کی بھی خبر ہونی چاہئے۔ اقبالؔ نے اپنی ایک چھوٹی سی نظم میں بہت پہلے ہٹلر اور مسولینی کے عروج کے زمانے میں یہ بات کہی تھی:

اسکندر و چنگیز کے ہاتھوں سے جہاں میں
سو بار ہوئی حضرت انساں کی قبا چاک
تاریخ امم کا یہ پیام ازلی ہے
صاحب نظراں نشۂ قوت ہے خطرناک

شاید نشۂ قوت میں سرشار ہونے والوں نے اُسی پُرانے فارمولے کو بروئے کار لا کر، ہندوستان کی سماجی اور سیاسی صورت پر عمل کرنے کا نیا پروگرام بنایا ہے اور نفرت نیز فرقہ واریت کی ایک خاص قسم کی اجتماعیت سے بھر نئے قسم کے شودر بنانے والے فارمولے پر عمل شروع کیا ہے اور اس بار شاید اقلیتیں (MINORITIES) 'شودر کرن' کا نشانہ ہیں۔ 'ہندوتوا' والا ایجنڈا، تقریباً وہی فارمولا اور ایجنڈا ہے۔ جس میں، رواداری، سیکولرزم اور جمہوریت، سب بزدلی کی نشانیاں ہیں اور اس ایجنڈے پر سب سے پہلے عمل، اس جگہ سے شروع کیا گیا جہاں سے گاندھی جی نے اہنسا کا جھنڈا بلند کیا تھا۔ یہ مماثلت اور تضاد دونوں کتنے عجیب ہیں! پھر اسی کے ساتھ ساتھ تقریباً اسی وقت، رواداری اور جمہوری قدروں کی پامالی کا ایک بڑا پروگرام، ایک ہی وقت میں دنیا کی سب سے بڑی طاقت امریکہ اور اس کی معاون قوتوں نے بھی شروع کیا۔ اور دنیا کو تحفظ دینے اور عالمی برادری کی نگراں جماعتیں خاموش تماشائی بنی ہوئی ہیں۔ تو کیا ہندوستان و امریکہ، آج دوسرا نازی جرمنی اور AXIS پاور بنتے جا رہے ہیں؟ اس لمحۂ فکریہ میں ادیب، شاعر اور صالح قدروں نیز تہذیبوں کے محافظ کیا کریں؟ کیا یہاں بھی اسپین کی طرح خانہ جنگی کی صورت رونما ہونے جا رہی ہے؟ تو کیا ادیب اور شاعر اپنی 'صلح کل' والی سوچ اور روایتوں کو چھوڑ کر ہتھیار اٹھالیں؟ دوسری جنگ عظیم کے ادیبوں کے "انٹرنیشنل بریگیڈ" کے

---

[1] اردو میلا قوانہ۔

ادیبوں کی طرح موریس، رالف فاکس، کاڈویل، تامس مان اور ہمنگ وے کی طرح؟ (اگرچہ ہمنگ وے صرف ایک مشاہد تھا اور موریس کارن فورتھ، رالف فاکس نیز کرسٹوفر کاڈویل، اس جنگ میں مارے گئے تھے) پھر آخر ادیب کیا کریں؟ یا تو وہ جمہوری قدروں کے ساتھ آئیں، یا فاشزم کا حصہ بن جائیں یا پھر آتنک وادی؟ یا کیا کریں؟ شاید آج وہ وقت نہیں رہا جب پریم چند کی سوچ کے مطابق، ادیب سیاست کے آگے چلنے والی مشعل بنتا تھا۔ ملک میں اور شاید بیرون ملک کی سیاست بھی اسی طرح گردش کر رہی ہے کہ اس کو علم وادب کے آگے چلنے والی کسی مشعل کی نہ ضرورت ہے اور نہ پروا اور نہ علم وادب کو وہ کوئی مشعل سمجھتی ہے بلکہ ان کے برتاؤ تو ایسے ہیں جیسے یہ تمام دانشور اور علم وادب، سب سیاست اور حکومت کے ذلّہ رُبا ہیں۔ انہیں جب چاہو انعام واکرام دے کر اپنا طرفدار بنالو۔ اور پھر یہ سب وہی کہیں اور کریں گے جیسا کہ حکومت اور سیاست چاہے گی۔ تو کیا اب ادیب ،اس بے ضمیری تک پہنچ جائیں؟ ان حالات میں، ایسا محسوس ہو رہا ہے جیسے ادیب کی فکر اور سوچ حیرت زدہ (STUNNED) ہو کر ایک جگہ پر ٹھہر گئی ہے۔ کیا لائحہ عمل ہو کیا نہ ہو، کچھ صاف نہیں ہے۔ ہندوستان میں شاید ادیبوں کی سوچ بٹ گئی ہے۔ کچھ تو یہ سوچتے ہیں کہ یہ سب وقتی اور ہنگامی ہے۔ کچھ دنوں میں سب کچھ خود ہی ٹھیک ہو جائے گا۔ ملیانہ، میرٹھ، مراد آباد اور بھاگلپور کی طرح۔ کچھ اسے محض مقامی مسئلہ سمجھ رہے ہیں اور یہ بھی کہ ہم تو بچے ہوئے ہیں، جب بات ہم تک آئے گی تو دیکھیں گے۔ کچھ ان مسئلوں کو صوبائی سطح پر دیکھ رہے ہیں۔ کچھ اس امید میں خاموش بیٹھے ہیں کہ ہنوز دلّی دور ہے۔ اب ایسا بھی کیا ہے کہ سارا ملک گجرات بن جائے گا اور کوئی کچھ نہ بولے گا؟ ہمارا اپوزیشن تو ضرور کچھ نہ کچھ کرے گا وغیرہ وغیرہ۔ کچھ ایک نظر حکومت کی طرف رکھے ہوئے ہیں اور محض خالی خولی شور مچا کر سوسائٹی کا رخ دیکھ رہے ہیں کہ کیا ردِّ عمل ہے۔ کچھ پریشان نظروں سے عدلیہ کی طرف متوجہ ہیں کہ دیکھو وہ کیا نتیجے نکالتی ہے اور کیا ایکشن لیتی ہے۔ لیکن بقول محمد حسن، جب اقتدار قاتلوں کے ہاتھ میں ہو تو کون کس سے فریاد کرے۔ تاہم ایک ہلکی سی روشن لکیر یہ بھی نظر آ رہی ہے کہ ہمارے شاعر اور ادیب خواہ وہ کسی زبان یا طبقے سے آ رہے ہوں، یقیناً پریشان ہیں کہ یہ سب کیا ہو رہا ہے اور ان کی ہمدردیاں، ان لوگوں کے ساتھ یقیناً ہیں جو مظلوم ہیں خواہ یہ مظلوم کسی طبقے یا فرقے سے ہوں۔ یہ ادیب اور شاعر دردمند دل کے ساتھ عام آدمی کے پاس آتے ہیں مگر، ان کے پاس ہمدردی کے الفاظ کے سوا اور کیا ہے؟ یہ سب کچھ محسوس کرتے ہیں مگر کیا کر سکتے ہیں۔ کملیشور لکھتے ہیں:

''اب سب کچھ صاف ہے۔ اگر مگر کی ضرورت نہیں رہ گئی۔ لہولہان گجرات کی دھرتی بتا رہی ہے کہ نازی واد آچکا ہے...... جس تشدد کی نہ تھمنے والی کڑی کو فرقہ وارانہ فساد کہا جا رہا تھا وہ غلط ثابت ہو چکا ہے اور صاف ہو چکا ہے کہ یہ قتل وغارت گری صوبائی حکومت کے ذریعے کروائی جا رہی ہے۔'' (کملیشور)

راجندر یادو اپنے مضمون ''دہشت گردی کی فصلیں'' میں لکھتے ہیں کہ آج فسطائی طاقتیں سینہ زوری کے ساتھ للکار کر کہہ رہی ہیں:

''چلاتے رہیں ہمارے غدار یتا اور دانشور، سیکولر ڈیموکریسی، انسانی حقوق (کے پرچارک) ان کی تو وہ گت بنائیں گے کہ سارا سیکولرزم پچھواڑے سے گھس جائے گا۔ جب تک انہیں مستقل طور سے عدم تحفظ کے خطرے میں نہیں رکھا جائیگا، ان کا دماغ ٹھیک نہیں ہوگا۔

(دہشت گردی کی فصلیں)

مگر'' جو ہماری طرح ہندو نہیں، وہ راشٹر دروہی ہے'' جیسے نعرے اور سوچ، کملیشور، راجندر یادو اور ان جیسے بہت سارے ادیبوں کی آواز کو بھلا کب ابھرنے دیں گے؟ اب سوال یہ ہے کہ جمہوریت پسند اور صحیح سوچ والے امن پسند کیا کریں؟ اس کا بھی اندازہ کرنا ہوگا کہ ہم کس حد تک جمہوریت پسند ہیں یا ایسے حالات میں جمہوریت کہاں تک ہماری مدد کر سکے گی یا کون جمہوریت اور سیکولرزم پر کہاں تک اڈِگ ہو کر قائم رہے گا۔ کوئی یہ بھی پوچھ سکتا ہے کہ آج جمہوریت کا مطلب کیا ہے؟ اور جمہور ہے کون؟ ہندوستان کے عام انسان یا راشٹر وادی سویم سیوک سنگھ، یا کسی قاعدے قانون پر قائم نہ رہنے والی وشو ہندو پریشد اور اس کے حواریین؟۔ تو کیا حقیقی جمہوریت کے علمبردار، ادیب اور دانشور، خوف اور ڈر سے دبک کر اپنے گھروں میں بیٹھے رہیں گے؟۔ اور خالی نظمیں، کہانیاں اور ڈرامے لکھ کر اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہو جائیں گے؟ یہ وہ سوال ہے جس کا جواب، اُن تمام لوگوں کو دینا ہوگا جو ابھی تک خود کو سیاست کے آگے چلنے والی مشعل سمجھتے تھے یا سمجھتے ہیں۔ پھر ملک کا ڈھانچہ کیا بنے گا، جمہوریت کا یا راشٹر وادی 'ہندوتوا' کا جس کی قیادت، توگڑیا، ونے کٹیار، نریندر مودی، لال کرشن اڈوانی اور مرلی منوہر جوشی جیسے ڈائی ہارڈ لوگوں کے ہاتھوں میں ہوگی۔ فی الحال یہ ایک بلین ڈالر کا سوال ہے۔ قرائن تو یہی بتا رہے ہیں کہ اس ملک میں جمہوریت کا بہت جلد خاتمہ ہونے والا ہے اور اگر کچھ جمہوریت باقی رہی تو CONTROLLED DEMOCRACY ٹائپ کی ڈیموکریسی ہوگی جس کی لگام ''کٹر راشٹر وادیوں'' کے ہاتھ میں ہوگی اور وہی لوگ اپنے خاص ڈھنگ سے جمہوریت کی تعبیر پیش کریں گے۔ ان صورتوں سے ملک کے مٹھی بھر صحیح سوچ والے دانشور، اب شاید ہی ملک کو بچا سکیں اور پھر جب ایک صحیح سوچ والی جمہوریت نہ رہ جائے گی تو ملک اور ملکی سیاست، ادب اور کلچر کہاں پہنچیں گے، اس کیلئے کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ پھر ادبی سیمناروں، مذاکروں اور ادبی تھیوریوں کا کیا بنے گا، اس پر بھی غور کرنا چاہئے۔

(دسمبر ۲۰۰۲ء)

☆☆☆☆

آج کی حقیقت نگاری کی تلاش میں

دوستو! میرے اندر ایک باغی (REBEL) رہتا ہے۔ جو ظاہری اور کھوکھلی روایات، دکھاوے کی صورتوں، اوپر سے اوڑھی ہوئی سیاست، فرضی سماجی پابندیاں، مذہبی ظاہرداری، جس میں کوئی حقیقت اور روح نہیں ہوتی ـــــ روح جو انسانیت کو بناتی سنوارتی اور زندگی بسر کرنے کا صحیح راستہ بتاتی ہے، سب کے خلاف بغاوت کرتی رہتی ہے۔ میں اس معاملے میں خاصہ ناواقف ہوں یا شاید اس کا اندازہ نہیں کرپاتا کہ جب زندگی بدلتی ہے تو اس کے تمام طے شدہ اقدار اور تمام سماجی صورتیں بھی بدلیں گی اور اس کے طریق کار بھی۔ اور اس طرح وہ حقیقتیں بھی بدلتی ہیں جنھیں، لوگ حتمی اور تقریباً دائمی سمجھ کر وضع کی پابندیاں بجھ لیتے ہیں۔ یہ صورت زندگی میں بھی آتی ہے اور ادب میں بھی۔ ادب جو ایک خاص دور کے انسانوں کی زندگی کا مظہر ہوتا ہے اور اُن کے فکری اور جذباتی طور طریقوں کا مقیاس۔ دنیا کے ہر ادب کے ساتھ یہ ہوتا آیا ہے، اور ہوتا رہے گا۔ شاعری، فکشن اور ادب کی مختلف صورتوں میں یہ تبدیلی آتی رہتی ہے، جن کا مظاہرہ، اسباب و علل سے بھی ہوتا رہتا ہے، اور ان نتیجوں سے بھی جنھیں ہم حقیقتیں سمجھتے ہیں۔ وہ لوگ جو یہ سمجھتے ہیں کہ ادب کو ایسی تبدیلیوں سے کوئی واسطہ نہیں، وہ احمقوں کی جنت میں رہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ گجرات میں جو کچھ ہوا، اس پر ہندوستان کے تمام ایماندار ادیبوں نے اپنے تاثرات کچھ نہ کچھ ظاہر کئے۔ لیکن ہندوستان کی تقسیم کے وقت ۱۹۴۷ء میں جو تہلکہ ہوا تھا، اس پر سب سے زیادہ ترقی پسندوں اور علی الخصوص، اردو کے ادیبوں نے تخلیقات پیش کی تھیں۔ یہ ایسی تخلیقات تھیں جنھوں نے حساس انسانوں کے دل ہلا دیئے تھے۔ شاید ترقی پسندوں کی یہ تخلیقات نہ ہوتیں تو فرقہ پرستی کا یہ زہر اور ایسی دردناک صورت کا اثر جلد ختم نہ ہوتا۔ یہ تخلیقات، اردو ادب کا ہمیشہ ایک شاندار کارنامہ رہیں گی مگر ہندوستان کی دوسری زبانوں میں شاید ہی ایسی تخلیقات پیش ہوئی ہوں۔ ہندی میں سوائے یش پال کے "جھوٹا سچ" اور والتسائین اگیئے کے اس وقت، چند افسانوں اور نظموں کے شاید ہی کوئی اہم چیز لکھی گئی ہو۔ یہ بھی ایک عجیب و غریب حقیقت ہے کہ آج ہندوستان اور ہندوستانی سماج جن حالات سے گزر رہا ہے، اردو کے ادیب شاید انھیں دیکھ کر دم بخود ہیں۔ ان میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند سب شامل ہیں۔ ان ننگی حقیقتوں کی طرف اردو اور خصوصاً ترقی پسند ادیبوں کے قلم کماحقہٗ کیوں نہیں اٹھ رہے ہیں[1]۔ مجھے سخت

---

[1] چند نظمیں جیسے "مردہ گھر میں ہنڈولا" از ندا فاضلی: "آگ ہی آگ" (ترجمہ) از باقر مہدی: "گوشت جلنے کی بو"۔ راشد جمال اور فیاض رفعت کی نظم "یہ کون لوگ ہیں، کہاں سے آئے ہیں" ملی ہیں مگر یہ کافی نہیں۔ اس مقالے کے اختتام پر مجھے بہار کے شفق کا ایک ناول "کابوس" ملا جس میں گجرات کا حالیہ المیہ بڑی دردمندی سے پیش کیا گیا ہے (م۔ ر)

حیرت ہے۔ گجرات میں جو کچھ ہوا اور جس بربریت کے ساتھ ہوا، اس کی مثال ابھی تک کے ظلم وجبر کی تاریخ میں نہ ملے گی۔ شاید چنگیز اور ہلاکو بھی اس دوڑ میں بہت پیچھے چھوٹ گئے۔ میں ہندوستان کی مختلف زبانیں نہیں جانتا مگر ہندی میں مجھے جو تھوڑی بہت شد بد ہے، اس کی بنیاد پر کہہ سکتا ہوں کہ ہندی ادب میں اس بدلتے ہوئے ہندوستان کے حالات پر خاصی بیداری اور جاگ روکتا ہے۔ ادھر کملیشور، راجندر یادو، مدرا راکشس، اصغر وجاہت وغیرہ نے جس طرح کی تخلیقات پیش کی ہیں وہ لائق ستائش ہیں۔ مثال کے طور پر (ا) "ہندو راشٹر میں، گجرات پردیش پر کچھ وچار" (کے۔ بال گوپال)، "فاسی وادی راج نیتک سنسکرت ہندتوا کی پریوگ شالا (مقتل)" (جے رس بانا جی)، "ظلمتوں کے دور میں ایک نئی سیاست کا تقاضہ" (آدتیہ نگم)، شاہ عالم کیمپ کی روحیں (اصغر وجاہت)، قیصر بانو کی اجنبی بٹیا" اور "ویشنوجن آکھیٹ پر نکلے ہیں" (انشو مالوی اور لیق مالوی)، "جنہیں دیکھ کر گدھ یال شرما جائیں" (رام پنیانی)، "جب خون بہومت الپ مت کا ساتھ دیتا ہے" (سمت بینرجی)، "حقوق کی بحالی (کلدیپ نائر۔ بحوالہ حیات دہلی) اور بہت سے مضامین۔ یہاں رک کر، راقم، اردو والوں اور خصوصاً اردو کے ترقی پسند ادیبوں سے دو باتیں کہنا چاہتا ہے۔ پہلی بات یہ کہ امریکہ کے مارٹن لوتھر کنگ نے کہا تھا کہ "جس دن ہم سچ کو دیکھتے ہیں اور بولنا بند کردیتے ہیں، اس دن ہم مرنا شروع کردیتے ہیں"۔ اور دوسری بات یہ ہے دوستو! کہ آج پکی عملی حقیقت نگاری کی ضرورت ہے۔ اس کی باتیں ہونی چاہئیں۔ کتبی اور فلسفیانہ باتیں چھوڑ کر تلخ اور ننگی حقیقتوں کی طرف اقدام کی ضرورت ہے۔ اردو کے شاعروں اور ادیبوں نے کچھ نہ کچھ لکھا تو ہے مگر، ان میں وہ گرمی اور تڑپ نہیں جو، ان تخلیقات کو امر بنا سکیں، اسی طرح جس طرح تقسیم کے وقت کی تخلیقات تھیں۔ شاید اردو کے تخلیق کار مختلف خانوں میں بٹ گئے ہیں اور ڈرتے ہیں کہ گجرات جیسے حالات پر لکھ کر کہیں وہ ایک خاص خانے میں نہ سمجھ لئے جائیں۔ اسی لئے وہ ایسے موضوعات پر کھل کر لکھنے سے دامن بچا رہے ہیں۔ انھیں انسانیت کے درد اور فسطائی صورتوں سے زیادہ، اس خوف وہراس نے گھیر رکھا ہے کہ اگر وہ ان نئی حقیقتوں کو اسی طرح پیش کریں گے تو وہ کہیں کمیٹڈ، ادیب نہ بن جائیں۔ اگر یہ ادیب کچھ لکھنا بھی چاہتے ہیں تو بچ بچ کر کہ کہیں وہ بہت سی دنیاوی منفعت سے محروم نہ رہ جائیں جسے بہت گھوم پھر کر ایڈ ورڈ سعید کی WORLDLINESS اور JAMESON'S کی SITUATIONAL CONCIOUSNESS کے قریب سمجھنا چاہئے۔[1] اور ظاہر ہے کہ مصلحتیں کبھی سچا اور زندہ رہنے والا، نہ ادب پیدا کرسکتی ہیں اور نہ ادیب۔ لیکن کچھ باضمیر ادیب کبھی کبھی حالات کی چبھن محسوس کرتے ہیں۔ کیوں کہ ملک کے حالات

---

[1] THE WORLD, THE TEXT AND THE CRITIC BY EDWARD SAID
(B) POST MODERNISM, THE CULTURAL LOGIC OF LATE CAPITALISM BY FREDRIC JAMESON.

اور یہاں کی سماجی زندگی میں بہر حال، ایسی ننگی حقیقتیں ہیں جو انھیں چین سے نہیں بیٹھنے دیتیں ـــــــ تو ان کی تحریروں میں، اس طرح کی تصویریں ملتی ہیں۔ مشرف عالم ذوقی اپنی ایک تحریر "رام دین کچھ نہیں بولے گا" میں آج کی سیاسی حقیقتوں کا اصلی نقشہ یوں پیش کرتے ہیں:

"ٹلکرنی اپنی فرقہ پرست پارٹی کا دل جیت کر پارلیامنٹ کے
الیکشن میں کھڑا ہونا چاہتا تھا اور ان سب کے لئے شہر میں ایک
بڑے دنگے کی ضرورت تھی۔ ٹلکرنی کہہ رہے تھے۔ شہر کے
لوگوں میں چیتنا جگانے کے لئے ضروری ہے کہ آپ، ان کے
اندر ہندوتوا، کو جگائیں۔ یہ ملک ہمارا ہے باقی وِدیشی ہیں
اور جو ودیشی ہیں، وہ یا تو باہر چلے جائیں یا اس ملک میں رہنا ہے
تو ہماری ہر بات ماننی ہوگی۔" (رام دین کچھ نہیں بولے گا)

اس کے علاوہ ذوقی نے پانچ چھ افسانے مزید لکھے ہیں۔ (۱) احمد آباد ۳۰۰ میل (۲) فدائین کی ماں (۳) سوری نہیں میں (۴) لبارٹیری اور (۵) زیرو گراؤنڈ۔ یہ تمام تخلیقات، بڑے حساس اور جینوین حقیقتوں کے ساتھ لکھی گئی ہیں جنھیں، فیشن اور یونہی Lip Service کے طور پر نہیں لیا جاسکتا۔ ان میں یقیناً ایک حساس دل کی دھڑکنیں شامل ہیں اور اس قتل و غارت گری کی حقیقی تصویریں بھی، جن سے گجرات، ان کالے دنوں میں گزرا ہے۔ یہ کہانیاں، انسانوں پر ہوئے ظلم و جبر کی کہانیاں ہیں، جنھیں، نہ جدیدیت سے مطلب ہے اور نہ مابعد جدیدیت سے بلکہ، ان زندہ حقیقتوں سے مطلب ہے جن میں جوئے خوں اور آتش فشانیاں، انسانوں کے سروں پر سے گزر رہی تھیں۔ غضنفر کے ایک افسانے میں ایک سچویشن یوں ہے۔

"باپ کے پنجوں میں کسی ہوئی بیٹیاں، بیٹیوں کی بانہوں میں بھنچی
مائیں۔ بھائیوں کی ٹانگوں سے لپٹیں بہنیں۔ اُدھڑتی ہوئی کھال۔
سنگینوں کی نوک پر عریاں ہوتے بدن۔" (اس نے کیا دیکھا)

ایک دوسری سچویشن میں شوکت احمد کے ناول تماری میں (جس کے کچھ حصے مباحثہ، پٹنہ میں شائع ہوئے ہیں) آج دفتروں اور دوسری ملازمتوں میں جو رشوت ستانیاں ہیں، ان کی داستانیں بیان کی گئی ہیں۔ یہ سب آج کی اسی زندگی کے قصے ہیں جن سے ہم آپ گزر رہے ہیں اور یہ سب زندگی کی نئی بصیرتیں بھی ہیں اور نئی حقیقتوں کا ادراک بھی۔ یہی آج کا سچ ہے۔ آج انسان شاید اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی زرعی سوسائٹی (Pastoral Society) کی اخلاقیات اور رشتوں کے ساتھ زندہ نہیں رہ سکتا۔ اسے بیرونی تخویف (Exterior Horror) سے بھی مقابلہ ہے۔ یہ بیرونی تخویف، کچھ بھی ہو سکتی ہے۔ معاشی دباؤ، آتنک واد، ملٹی نیشنل لفظوں کے شکنجے، عالمی ملکوں کی آپس کی

رقابتیں،نئی بنتی ہوئی سوسائٹی کے تضادات،نئی بنتی اور بگڑتی ہوئی سوسائٹی میں،افراد کے انفرادی اور اجتماعی اختلافات اور تصدیقات،بہت سے انقلابی اختلافات (Radical_Disagreement) جنھیں آج ان سیاسی اور تہذیبی اقدامات میں درست سمجھا جاتا ہے جن کا تذکرہ اعجاز احمد نے اپنی کتاب In Theory کے دیباچے میں کیا ہے۔ایک عجیب بات یہ بھی ہو رہی ہے کہ آج کے انسان عمل یعنی پریکٹس سے تھیوری (Theory) کی طرف جارہے ہیں۔اب ادبی تخلیقات پہلے وجود میں آتی ہیں،جن کا مجموعی اندازہ کر کے کوئی تھیوری بنتی ہے۔اور یہی بات سوسائٹی کے تقریباً تمام اقدامات میں دکھائی پڑتی ہے۔ایک دلچسپ صورت مزید آج کی حقیقتوں میں یہ نظر آتی ہے کہ آدمی اوپر سے تو اجتماعی ایجاب اور اصولوں کا قائل خود کو ظاہر کرتا ہے مگر اندر سے اپنے فائدے اور نقصان کو نظر میں رکھ کر سارے ایجاب وقبول کوئی تعبیرات کے ذریعہ الٹ کر رکھ دیتا ہے اور پھر ان اجتماعی ایجاب اور اصولوں کی صورت ہی بدل جاتی ہے جیسا کہ آج کی نیشنل اور انٹرنیشنل صورتوں میں،روز دیکھنے میں آرہا ہے۔یہ اقدام تو ایک خاص فرد شروع کرتا ہے مگر،پھر یہ راجیو گاندھی کی چادر بن جاتا ہے جسے نئی نسل کا ہر نوجوان اوڑھنے لگتا ہے۔ان کا سلسلہ ایک طرح سے اب آتنک واد اور دہشت گردی کا سہارا لے کر،جھوٹے اور فرضی ہوّے کھڑے کر کے،عالمی صورت اختیار کرتا جاتا ہے۔

اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے کالونی بنانے والوں نے اپنے دور کی زندگیوں میں کچھ بائبل کی صداقتوں،کچھ انسانیت کو ایک نیا لُک (Look) دینے کی تمناؤں اور کچھ اپنی برتری کی دھاک بٹھانے کے لئے،کچھ 'قولِ مرداں جان دارد' کا بھی خیال رکھا تھا کہ،ان کا اعتبار بھی قائم ہو سکے۔ان کے پاس بہت سے بدیہات (Axioms) اور اقوال بھی اپنے اقدام کی تصدیق کیلئے تھے جو صرف تھیوری تک ہی محدود نہ تھے بلکہ ان پر وہ عمل بھی کرتے رہتے تھے۔آج گلوبلائزیشن نے انسانوں کے ذہنی Colonization کے لئے نیا طریق عمل اختیار کیا ہے۔کسی ملک یا خطۂ ارض کے باشندوں کو زبردستی اور زور وتشدد سے پہلے ذہنی طور پر خوف وہراس میں مبتلا کر کے انھیں مفلوج بناؤ اور پھر ان کے ہمدرد بن کر،انھیں حسب منشاء ایک خاص ڈھانچے میں ڈھال دو۔انھیں میں سے کچھ کو پہلے مسلح کرو اور پھر انھیں کو،ان کے سماج اور انسانوں کے خلاف استعمال کر کے،دہشت گردی کی ایک فضا تیار کرو۔جرمنی میں بھی فسطائیت کی ابتدا،ہٹلر نے تقریباً اسی طرح کی تھی۔اس کے گیسٹاپو (Gestapo) اور 'تیسری رائخ' کے مددگاروں نے انسانوں کی ایک طرح کی خاموش اور پوشیدہ کور (Corps) بنائی تھی جس کے افراد شہروں کے شارع عام پر کالے کپڑے پہنے،سر جھکائے،ادھر اُدھر مایوسی اور ہراس کے عالم میں اس طرح بیٹھے رہتے کہ ہر آئندہ وروند کی نظریں،ان پر پڑتی ہیں۔وہ زیادہ تر خاموش رہتے۔اگر کوئی ان سے کچھ استفسار کرتا تو وہ زندگی کے متعلق مایوسانہ

باتیں کرتے اور پھر یہ تاثر دیتے کہ اب کوئی غیبی قوت ہی ، جرمنی یا دنیا کو ایسے حالات سے بچا سکتی ہے۔ جرمنی اور دنیا کو ان حالات سے بچانے کے لئے ایک پاور شکتی کی ضرورت ہے اور پھر وہ پاور شکتی بہت جلد 'نازی' تصور کے ساتھ ظاہر ہوئی۔ آج ہندوستان بھی اسی دوراہے پر کھڑا ہے۔ 'پاور شکتی' کون بنے گا، ماحول بتا رہا ہے یا کم از کم اشارہ کر رہا ہے۔ ہمارے شاعر اور ادیب کس حد تک ، ان بدلتی ہوئی صورتوں کا ادراک کر رہے ہیں۔ ان کی تحریریں، ان حقائق کو کہاں تک جذب کر رہی ہیں، ان باتوں کی تفتیش اور تجزیہ ادبی اصول سازی اور ان کی چپقلش میں الجھے رہنے سے زیادہ ضروری ہے۔ آج کی حقیقت نگاری یہی تفتیش اور تجزیہ ہوگی اور یہ صحیح طور پر ترقی پسند اور جمہوری راستوں ہی سے حاصل ہو سکتی ہے، چاہے یہ راستے کتنے ہی پیچیدہ صورتوں اور موڑوں (Turns) سے کیوں نہ آئیں۔

کچھ تلخ باتیں بھی یہاں کر لی جائیں۔ ترقی پسندوں میں خود احتسابی کی روایت بھی ہمیشہ سے رہی ہے جسے ہم Self Criticism کہتے آئے ہیں۔ تو اس طرز عمل کا سہارا لے کر میں پوچھنا چاہتا ہوں کہ ہمارے دوستوں اور ہم خیالوں نے ہندوستان کی اس بگڑتی صورت حال پر کتنا کچھ لکھا ہے؟ گجرات پر، مہاراشٹر اور بہار کی صورتوں پر ہم نے کیا لکھا ہے؟ شاعری، فکشن، ڈرامہ اور جملہ اصناف ادب کو ہم نے کیا دیا؟ شاید ہم سے زیادہ پر فضل بدوائی، کلدیپ نائر اور ظفر آغا جیسے لوگوں نے لکھا ہے جنھیں ہم ادیبوں کے زمرے میں شامل نہیں سمجھتے۔ مگر جتنا کچھ اور جیسا (Probing) تجزیہ، ان لوگوں نے کیا ہے، ہم ترقی پسندوں میں سے کس نے کیا ہے؟ خاص طور پر اردو کے ترقی پسندوں نے؟ آج کی حقیقت نگاری پر غور کرتے ہوئے ، اس حقیقت کا بھی احتساب اور تجزیہ ضروری ہے کہ بہر حال مارکسزم ، انسانی ارتقا اور فکری تنزل ، سب کی تاریخ اکٹھا کرتی ہے۔ اور ان کے اسباب وعلل پر بھی غور کرتی جاتی ہے کہ کہیں یہ ارتقا اور فکر انسانی، ڈاگما اور رد قیانوسیت کی لپیٹ میں آکر سو نہ جائے۔ ان صورتوں پر غور کے بعد ہی آج کی حقیقت نگاری کے ساتھ انصاف ہو سکے گا۔ پریم چند اور ان کے فنکاروالی مشعل شاید اب جھلملا رہی ہے۔ آج نئے فنکار اور ادیب کو نئے حالات میں اپنی نئی مشعل کو فروزاں کر کے آگے بڑھنا ہوگا اور ڈاگمانیز دقیانوسیت کی دھند کو بھی صاف کرنا ہوگا۔ اسی وقت آج کی ترقی پسندی کا روشن چہرہ نظر آئے گا۔ یہ اب ایک عالمی مسئلہ بن رہا ہے کہ ڈاگما اور دقیانوسیت اپنے پنجے ہر طرف پھیلا رہے ہیں کہ جن سے سامراجی طاقتوں کو مزید طاقت مل رہی ہے۔

سامراج وادنے ایک اور نیا کارڈ کھیلنا شروع کیا ہے۔ یہ Racism یعنی نسل پرستی کا کارڈ ہے۔ یہ بھی وہی ہوا ہے جسے نازی جرمنی نے پھیلانا شروع کیا تھا اور اسی پر نازی واد اور فسطائیت کی بنیاد کھڑی ہوئی تھی۔ ہندوستان کی موجودہ سیاست نے بھی یہی کارڈ کھیلنا شروع کیا ہے۔ کہنے کو تو ہم ایک ایسے ملک میں رہ رہے ہیں جو جمہوری ملک ہے، مگر اس جمہوریت پر وہی نسل پرستی حاوی

ہو چکی ہے جسے جواہر لال نہرو نے Hindoised look کہا تھا۔ نسل پرستی کا یہ کارڈ ایک سوچی سمجھی اسکیم کے تحت کھیلا جا رہا ہے جو دہشت گردی کے خوف میں لپیٹ کر پیش ہو رہا ہے۔ جس پر امریکہ پر ۱۱ر ستمبر کے حملے کے بعد کے اقدامات نے مزید صیقل کر دی ہے۔ اس طرح دہشت گردی اور اس کا ہوّا اب دو دھاری تلوار بن گئے ہیں جس پر امپریلسٹ سوسائٹی کی تہذیب اور ثقافت کے خول کے ساتھ ہندوستان کی نسلی اور مذہبی عصبیت سونے پر سہاگے کا کام کر رہی ہے۔ اس طرح تمام چھوٹے اور ناعاقبت اندیش ملکوں میں سامراج واد، یہ Racism کا زہر بو کر اپنا الو سیدھا کر رہا ہے، جس سے تمام سیکولر طاقتیں قریب قریب غیر اہم ہو کر مَنفی (Minus) کی حالت میں پہنچ گئی ہیں۔ ایسی حالت میں، تمام ترقی پسند سوچ رکھنے والے اور سیکولر ادیبوں کا یہ فرض بنتا ہے کہ فکری اور عملی اعتبار سے متحد ہو کر، اس نسل پرستی اور تعصب کے خلاف اپنی تخلیقات کا رخ موڑ دیں اور اس صورتِ حال کا ڈٹ کر مقابلہ کریں۔ یہاں ایک بات اور سمجھنے کی ہے۔ یہ جو گلوبل واقعات اور تبدیلیاں خاص طور پر ماضی قریب میں ہوئی ہیں جن کا سلسلہ الجیریا کی آزادی سے لے کر ویٹ نام میں امریکی شکست، کیوبا میں فیڈل کاسترو کی کارکردگیاں، افریقہ کے دوسرے ممالک خصوصاً جنوبی افریقہ کو نیلسن منڈیلا کی قیادت میں جو آزادی ملی اور اس سے ترقی پسند فکر اور ذہن کو ایک طاقت حاصل ہوئی، ان سب کا احصا اور تجزیہ کرنے اور ترقی پسندی یا روشن خیالی کو پروان چڑھانے میں، ہندوستان کے ترقی پسندوں نے کیا سوچا ہے اور اپنی تخلیقات میں، ان کوششوں کو جو گلوبل ہیں، کیا کبھی اسیر کرنے کی فکر کی ہے؟ کہ یہ بھی عالمِ انسانیت کی کشادہ اور خوش آیند حقیقتیں رہی ہیں۔ یہ بھی سوچنا ہے کہ، اگر ایشیا اس بار جنگ کا میدان بنا، جیسا کہ قرائن بتا رہے ہیں تو کیا کچھ ہو رہے گا؟ اس کا ادراک کون کریگا؟ اور کس طرح؟ ظاہر ہے کہ دانشور کوئی سیاسی طاقت نہیں۔ ان کے پاس ضمیر کی آواز ہے اور قلم کی طاقت اور اگر ان کا بروقت استعمال نہیں ہوتا اور اپنی تخلیقات کی سمتیں متعین کرنے میں ہمارے ادیب اور شاعر، گومگو کی حالت میں رہ جاتے ہیں، تو وقت اور تاریخ انھیں معاف نہیں کریں گے اور پھر دنیا کی وہ حالت ہوگی کہ ع: ''نکلے جو میکدے سے تو دنیا بدل گئی'' اور یہ تبدیلی بہت بڑی خرابی کے لئے ہوگی۔ تو اب اقدام حقیقت ہے، اور انفعالیت (Passivity) نوشتہ دیوار سے بے خبری۔ اور 'ہم' دونوں کے بیچ میں سے کدھر جا رہے ہیں۔ From within بھی اور From without بھی۔

یہ جو Racism کے ساتھ ہندوستان میں 'ہندوتوا' کا ظہور ہوا ہے جسے کلچر آف انڈین نیشن (Culture of Indian Nation) سمجھا جا رہا ہے ——— ایسا ہندوستان جو ملٹی کلچر، ملٹی ریشیل، ملٹی لنگول اور ملٹی ریلیجن ہے۔ اس کا بھی اندازہ، آج کی زندہ حقیقتوں کے ساتھ کرنا چاہئے، چاہے منفی مزاج کے ساتھ ہی کیوں نہ ہو۔ یہاں رک کر ایک بات اور کہنا چاہتا ہوں۔

جب سے مغربی استعماریت اور کالونی بنانے والے سامراجیوں کے ہاتھوں سے دنیا کے بہت سے پسماندہ ملک آزاد ہوئے ہیں، خاص طور پر افریقی اور مشرقی ایشیائی ممالک۔ تو ان آزاد شدہ کالونیوں میں یہ 'نسل پرستی' (Racism) ایک "جعلی قومیت" بلکہ' اشتعالی قومیت بن کر ابھر رہی ہے۔ اعجاز احمد کے مطابق، یہ تصور بلکہ اشتعال، ان سامراجی طاقتوں (خصوصاً امریکی سامراجیت سے متاثر دانشوروں) نے پیدا کیا ہے، جنھیں خود کو اقلیت بن جانے کا خوف لاحق تھا (شاید سفید فام سرمنڈے، Skin Head بھی اسی خوف میں مبتلا ہیں)۔ اعجاز احمد کا خیال ہے کہ یہ ایک دفاعی آئیڈیالوجی ہے جو کلیسیائی تفاخر کے ایک محدود سفید فام حلقے (Parochial Pride) نے پیدا کی ہے جو ان سفید فاموں کی اکثریتی اکیڈمی کا استثنیٰ حربہ ہے[1]۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اسی 'ہندوتوا' کا ایک ہلکا سا اشارہ، پنڈت نہرو نے اپنی کتاب ڈسکوری آف انڈیا میں، حقیقت بیانی کے طور پر بھی دیا تھا۔ اور اس کی دھمک انھیں بھی محسوس ہوئی تھی۔ ان کی عبارت یوں ہے۔ "Yet Indian Nationalism was dominated by Hindus and had a Hinduised look" اور جب ملک آزاد ہو گیا تو ملک کے اکثریت والے حصے نے، اس آزادی کو صرف اپنا حق اور حصہ سمجھا۔ اور جب ملک دو حصوں میں بٹ گیا تو، اکثریت کے اس قیاس کو مزید استقامت ملی۔ تاہم ملک کے لبرل سیاست دانوں، دانشوروں اور ادیبوں نے، اس قیاس کو حقیقت نہیں مانا ورنہ ملک کا دستور العمل سیکولر کیوں بنایا جاتا؟ اور یہ صورت آج بھی ایک طاقتور حقیقت کی طرح ملک پر حاوی ہے۔ سچ بات یہی ہے کہ تنگ نظری اور Parochialism اس ملک کے خمیر میں شامل نہیں ہے۔ تنگ نظر، چاہے جتنی کوششیں اپنی جیسی کرتے رہیں۔ یہاں اگر کسی حقیقت اور عقیدے کو استحکام مل سکتا ہے تو وہ "مانو واد" ہی ہے جس کا پرچار، گوتم بدھ، کبیر، تلسی، نانک، چشتی اور تمام صوفیائے کرام کرتے آئے ہیں اور یہی سچی حقیقت ہے۔ پھر ابھی تک میرے علم و اطلاع کے مطابق، اردو، ہندی ادب کی ترقی پسند سوچ میں یہ تنگ نظری (Parochialism) تصور ادب اور فکر کے ساتھ داخل نہیں ہوئی۔ یہ جو تاریخ کی سچ اور تہذیب میں پھیر بدل کی کوشش ہوتی رہتی ہے، اسے محض ایک "جہان گزراں" (Passing Phase) ہی سمجھنا چاہئے۔ پھر یہ 'ہندوتوا' والی نیشنلزم میں کیا طبقاتی کشمکش یعنی (Class Struggle) کو بھی کوئی جگہ ملے گی؟ راقم کا خیال ہے کہ یہاں (Haves and Havenots) والی جدّ و جہد میں جسے عرف عام میں مزدور طبقے اور سرمایہ دار طبقے والی جدّ و جہد کہتے ہیں، اسے خاصہ دھکا لگا ہے کہ ایسی جدّ و جہد (Struggle) سماج کو جن واد اور مارکسزم کی طرف لے جاتی ہے اور سامراج وادی آقا (Masters) یہی نہیں چاہتے کہ

---

[1] In Theory by Aijaz Ahmad P.40-Oxford University Press 1992 Edition Delhi.

لوگوں کی سوچ میں وہ ''بندہ ہے کوچہ گرد ابھی ، خواجہ بلند بام ابھی '' کا احساس پیدا ہو۔ مگر یہاں ایک نئی جہد (Struggle) رونما ہو رہی ہے جو ورنا شرم والی سوچ میں سے پیدا ہوئی ہے اور وہ ہے دلت اور اونچی ذات (Privileged Class) کی آپس کی جدّ وجہد جسے اونچے طبقے اور نچلے طبقے کی طبقاتی لڑائی سمجھنا چاہئے۔ یہ شوئنگ لڑائی جات واد کی لڑائی ہے۔ اور اس احساس کی بھی کہ یہ نچلا طبقہ جو کل تک ہمارا زلہ رہا تھا، آج ہمارے برابر بلکہ ہم سے آگے بڑھا جا رہا ہے۔ اسرار گاندھی کی ایک کہانی ''وہ جو راستے میں کھوئی گئی'' میں اس جذبے کی اچھی تصویر ملتی ہے جس میں اپنا تفاخر بیان کرنے والی، اس پاداش میں آخر کو ننگی کر کے سارے گاؤں میں پھرائی جاتی ہے۔ یہ ایک اصلی کہانی ہے جو ضلع الہ آباد کے ایک گاؤں میں کچھ دنوں پہلے ہوئے واقعے پر مبنی ہے۔ جنوبی ہندوستان کے بہت سے دلت طبقے کے لوگوں نے جو اپنے حالات پر خود نظمیں اور کہانیاں لکھی ہیں، ان میں، ان حقیقتوں کا دل دھڑک رہا ہے، جن سے یہ دلت طبقہ گزرا ہے یا گزر رہا ہے۔ سُروے، باگال، پوار، کیشو شرام اور رام دیو ڈھسال کی تخلیقات کا مطالعہ، ان تمام آج کی زندہ حقیقتوں کو واضح کرتا ہے۔ ان میں اونچی ذات والوں اور دلتوں کا استحصال کرنے والوں کے خلاف ، کڑواہٹ اور تلخی اپنی انتہا کو پہنچ رہی ہے۔ ہندوستان کے نئے سماج میں، یہ نئی تقسیم اور اس کا اظہار، آج ، ہوری، دھنیا، گوبر اور قادر میاں یا بلراج، کے محسوسات سے بالکل الگ ہیں جس میں وفائی نہیں بلکہ انقلابی اقدام کے ساتھ جارحانہ ڈھنگ کی جنگ ہے۔ یہ تقسیم ، دنیا میں طبقات کی تقسیم سے الگ طرح کی ہے۔ یہ ایسی Havesاور Have Nots سے بھی الگ ہے۔ اب اگر مابعد جدیدیت کے کچھ معمار اور ہم نوا رولاں بارتھ جیسے لوگ یہ کہتے ہیں کہ مصنف کا تصور سرمایہ دارانہ آئیڈیالوجی ہے اور سرمایہ دارانہ ذہنیت نے ہی مصنف کی ذات کو اتنی اہمیت دے رکھی ہے ورنہ تخلیق کے بعد ہی لسانی واسطے سے، ادیب کی موت ہو جاتی ہے، [1] تو پھر اس سلسلے میں اور کیا کہا جا سکتا ہے۔ شاید یہ بہت باریک اور اونچی بات ہے جو میری سمجھ میں نہیں آتی۔ ہم تو ادب کی تخلیق کا سلسلہ اسی لئے خیالات سے جوڑتے ہیں کہ فکر اور خیالات بہر حال، انسانیت کو بنانے ، سنوارنے ، اور اس کے سلسلۂ عمل کی تاریخ کو شہرت، تحویل اور عبرت اور ترغیب کے لئے زندہ رکھتے ہیں۔ اس طرح آج کی نئی حقیقتوں اور نئی حقیقت نگاریوں کے اتنے چہرے اور اس میں اتنی پرتیں پیدا ہو گئی ہیں کہ جنھیں سمیٹنا آسان نہیں۔

(فروری ۲۰۰۳ء)

☆☆☆☆

---

[1] THE DEATH OF THE AUTHOR—BY ROLAND BARTHES.

ادب، آئیڈیالوجی اور نظریے پر کچھ باتیں

جب سے مغرب کی ہوا، مشرقی ادبی صورتوں میں داخل ہوئی ہے، تب سے برابر ،ادب، نظریہ اور آئیڈیالوجی، کی بحثیں ہوا کرتی ہیں۔ یہ باتیں، مغربی، ادبی افکار سے پہلے بھی کسی نہ کسی شکل میں ہوتی رہتی تھیں مگر یہ بہت مرکوز ڈھنگ کی نہ تھیں۔ نہ بہت POINTED اور نہ مجموعی طور پر ان کا اظہار ہوتا تھا۔ حالی پہلے ناقد ہیں جنھوں نے، ان صورتوں کو مجتمع کرکے، انھیں ایک رخ دے دیا۔

الٰہ آباد، ادبی سطح پر ایک ذو نظریاتی شہر رہا ہے اور آج بھی ہے۔ یہ صورت ہندی ادب میں بھی ہے اور اردو میں بھی۔ اردو میں یہیں سے ترقی پسند ادبی تحریک کا بیج بنا اور جدیدیت کو بھی الٰہ آباد ہی سے فروغ ملا۔ یہ بات اس لئے لکھی جارہی ہے کہ حال ہی میں یہاں ایک ادبی نشست میں کہا گیا (جو بات پہلے بھی کہی جاتی رہی ہے) کہ ادب کو نہ کسی نظریے کی ضرورت ہوتی ہے اور نہ آئیڈیالوجی کی بلکہ ادب کو بالکل آزاد فضا میں سانس لینا چاہئے۔ ہم بھی بہت کچھ، اس کے موئید ہیں مگر کچھ ضابطوں اور قیدوبند کے ساتھ۔

آئیڈیالوجی یا نظریئے کے بغیر، ادب کی تخلیق ممکن نہیں:

آئیڈیالوجی یا نظریے کا مطلب یہ ہے کہ جب بھی ہم ادب تخلیق کرتے ہیں تو ہمارے سامنے اپنی اور انسانی زندگی بسر اور پیش کرنے کے کچھ ضابطے یا خواہشات ضرور ہوتے ہیں کہ ادب کو ایسا ہونا چاہئے؛ ادب میں ہمیں اس طرح کی پیش کش پسند ہے یا ادب کو آنکنے کے لئے، اس میں داخل تمام صورتوں کا جائزہ لینا ضروری ہے، جو، ادب پر اثر انداز ہوتی رہی ہیں۔ ترقی پسندی نے اس سلسلے میں چند باتیں یہ کہیں کہ ہر ادب اپنے زمانے، اپنے سماج، اپنی تاریخ اور اپنے دور کے لوگوں کی دلچسپیوں کا مظہر ہوتا ہے۔ اس لئے ہم جب بھی ادب پر غور کریں تو، ان صورتوں کو چھوڑا نہیں جاسکتا۔ دوسری بات ترقی پسندی نے یہ کہی کہ انسانی زندگی، کبھی بھی، ایک جگہ پر ٹھہری نہیں بلکہ ارتقائے حیات، اسے مسلسل حرکت میں رکھتا ہے اور جیسے جیسے زندگی میں حرکت ہوتی رہتی ہے، زندگی آگے بڑھتی جاتی ہے، خواہ، زندگی سماجی تجربے اور برتاؤ کے نئے طریقوں سے آگے بڑھے یا سائنس کی مدد سے نئے انکشافات کے سبب۔ اور یہ اسباب تمام وکمال مادی وسائل ہی سے وجود میں آتے ہیں اور جیسے ہی نئے انکشافات ہوتے ہیں، ہر پرانا تجربہ اور پرانے طور طریقوں کا بدلنا لازمی ہے۔ یہی تبدیلی، ایک عام تفہیم کے لئے جدلیت ہے جو زندگی کے ساتھ ادب میں بھی نفوذ کرتی ہے۔ اب اگر آج کے حالات، ادب میں یہ محسوس کررہے ہیں کہ فکر، سوچ اور طریق کار میں

تبدیلی آرہی ہے اور اس کی اظہاریت بھی اپنے نئے طریقے اختیار کر رہی ہے تو یہ احساس، ترقی پسندی کے عین مطابق ہے کہ نئی زندگی میں ایک بدلاؤ ہے اور اسی کے مطابق، ادب اور فکر، سب کو بدلتے رہنا چاہیے۔ جدلیت اور کیا ہے؟ اور یہ طریق کار اور بدلتے رہنے کا ادراک جیسے بھی پیدا ہوا ہو، اس کو اختیار کر لینا چاہیے۔ یہ تو یہ ترقی پسندی ہی کا اصول لیکن اگر کسی کو ترقی پسند نام سے چڑھ ہے تو وہ جو چاہے نام اختیار کر لے مگر یہ طریق کار، ترقی پسندی رہے گا۔ اب اگر ادب، زندگی کے مسلسل ارتقاء پذیر ہونے اور مسلسل بدلتے رہنے کا تصور رکھتا ہے اور اسی نقطۂ نظر کے ساتھ، ادب کی تفہیم کی فکر کرتا ہے، تو یہی آئیڈیالوجی ہے اور یہی نظریہ ہے۔ اور اس کا اندازہ کرتے رہنا، کسی ایک نقطۂ نظر کیساتھ چلنا ہوا۔ یہ کوئی پابندی تو نہیں۔ اور اگر ہے تو یہ بدلتی ہوئی زندگی کا جبر ہے، ان سائنسی صورتوں کا جبر ہے جو آپ کو بدلنے پر مجبور کر رہی ہیں۔ اب کوئی چاہے تو، اس کا انکار کر سکتا ہے کہ ہم ان بدلتی ہوئی صورتوں کے لازمے کو نہیں مانتے۔ ہم نہیں مانتے کہ، ان نئے انکشافات سے انسانی سماج اور زندگی میں کوئی تبدیلی آرہی ہے۔ یہ آپ کو اختیار ہے، جیسا کہ جدیدیت یعنی ماڈرنزم نے کیا، اگرچہ یہ تبدیلی، تاریخ کا بھی ایک حصہ ہے اور اس سماج کا بھی جس میں اور جس کی کوششوں اور سوچ نے اسے پیدا کیا ہے۔ لیکن یہی بات جب مغرب کے نئے مفکرین، ذرا ساونڈر فل بنا کر کہہ دیتے ہیں تو مشرق میں خاص طور پر لوگ اسے ادب اور تنقید کی ایک نئی دریافت سمجھنے لگتے ہیں۔ مثلاً جب رولاں بارتھ نے مصنف کا انکار کیا تو یہی کہا کہ مصنف تو کچھ نہیں ہے۔ جو کچھ اس نے پیش کیا ہے، وہ تو سب کلچر ہے اور متعدد تہذیبی صورتوں کے دھاگوں (TISSUES) ہی کی پیشکش ہے۔ اس طرح کوئی تخلیق کسی مصنف کی ہو ہی نہیں سکتی۔ (ایک طرح سے مصنفین، کلچر اور تہذیب کو ڈھونے والے مزدور ہیں اور جو کچھ وہ لاتے ہیں وہ ایسی صورتیں اور تبدیلیاں ہیں جو زندگی اور تہذیب میں ہوتی رہتی ہیں۔ اس طرح تخلیق کا متن، مصنف کا اپنا کہاں ہے؟) ترقی پسندی نے بھی یہی بات کہی تھی کہ ادب میں جو کچھ آتا ہے وہ انسانی زندگی، سماج، تہذیب، انسانوں کے کلچر اور ان کی تاریخ کے اتار چڑھاؤ سے آتا ہے اور جب ادیب اپنے شعور سے انہیں انکھار کر کے ادب میں پیش کرتا ہے تو وہ انہیں سب صورتوں کا محاسبہ ہے اور یہ کام مصنف اور ادیب ہی کرتے ہیں، جو کبھی ان اجتماعی صورتوں کو انفرادی ڈھنگ سے بھی پیش کرتے رہتے ہیں۔ جنہیں پیش کرنے کے ان کے اپنے طریقے ہوتے ہیں جن پر ان کا ذہنی میک اپ، گرفت، رویے اور ذہنی تنظیم مستزاد ہوتے ہیں۔ جو کلچر کی رفتار، حالات، اور فکری اور سماجی ضرورتوں کی باخبری کو بھی اپنی تحریروں میں لپیٹ لیتے ہیں۔ یہی صورت آئیڈیالوجی اور ادب کی پرکھ کو ایک نقطۂ نظر دیتی ہے۔ اسی کو کوئی چاہے تو ادبی منشور، پابندی، ترغیب، رویہ، جو چاہے کہہ لے۔ اس میں تخلیق کار نہ کسی محاصرے میں ہوتے ہیں اور نہ انہیں کوئی تحکیم یا پابندی سے وابستہ کرتا ہے۔ ہاں ہم خیالی، اور ایک طرح کی دلچسپی ضرور کچھ تخلیق کاروں کو ایک اسٹیج پر لے آتی ہے۔ مگر ترقی پسندی، یا کوئی بھی ادبی نظریہ، رولاں بارتھ صاحب کی طرح، مصنف، ادیب اور تخلیق کار کا انکار کس طرح کر سکتے ہیں؟ کیوں کہ، یہ ادیب، شاعر اور تخلیق کار

ہی تو ہیں جو اپنے دور کے حالات ، محرومی، نفس، ظلم و جور اور جبر و سیاست سب کو اکٹھا کر کے قاری اور سماج کے حساس اور باشعور لوگوں کے سامنے پیش کرتے ہیں۔ ادیب اور مصنف ہی سوسائیٹی کی ہر طرح کی کیوں، سازشوں، خوب وزشت، سب کی آگہی، قاری کے لئے فراہم کرتے ہیں۔ زندگی کی اس دیانتداری کے اس خلوص اور حقیقت کے ساتھ، جیسا کہ وہ ایک بہتر سماج بنانے کے لئے ایک وقت موجود میں چاہتے ہیں۔ بس یہی ان کا نظریہ حیات اور آئیڈیالوجی ہوئے۔ یہ آئیڈیالوجی بدل بھی سکتی ہے اور بدلتی بھی رہتی ہے، جب بھی زندگی، تاریخ اور بدلتا ہوا سماج، ادیب اور شاعر کو تبدیلی کے لئے متوجہ کرتا ہے اور کبھی کبھی مجبور بھی کرتا ہے۔ آخر تخلیق کار کا زندگی اور ادب کے لئے کوئی نہ کوئی نظریہ تو ہوگا ہی اور پھر کسی نہ کسی شکل میں، زندگی کی کچھ صورتوں سے دلچسپی اور وابستگی تو ہوگی۔ یہی اس کا اپنا نقطۂ نظر بھی ہوا اور ایک بڑے گھیرے میں، اجتماعی روپ میں، آئیڈیالوجی بھی۔ کوئی تخلیق محض ہوا میں تو گرہ نہیں لگاتی؟ ہاں ادیب کو اپنے انتخابِ نظر کی آزادی ہونی چاہئے۔ اور اسے اظہاریت کی بھی آزادی ہونی چاہیے مگر منظوری (ACCEPTANCE) اور نامنظوری (REJECTION) کا حق تو بہر حال قاری کا ہوتا ہی ہے۔ اگر ادیب، اپنی تخلیق کے لئے آزاد ہے تو قاری بھی اپنے ردّ و قبول کے رویے اور حق کیلئے آزاد ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ادیب کیوں کسی ڈکٹیشن پر ادب تخلیق کرے؟ وہ یہ کیوں فرض کرے کہ، انسانی ارتقاء کے تمام راستے ختم ہو چکے ہیں۔ اب صرف موت ہی ایک راستہ انسان کے لئے باقی ہے۔ لیکن اگر کوئی انفرادی طور پر یہی سوچتا ہے تو، اسے اپنے خیالات کو پیش کرنے کی آزادی ہے۔ مگر وہ یہ دباؤ تو نہیں ڈال سکتا کہ تمام لوگ اس مفروضے کو مان لیں اور یہی ادب اور زندگی کی آج کی آئیڈیالوجی ہے۔ اسی طرح، صرف، ابہام، علامتیں اور لایعنیت ہی ادب ہیں باقی سب، اس دور میں ادب سے خارج ہیں۔ ادھر ماس میڈیا نے، حرف و تحریر کو بے ضرورت بنا دیا ہے۔ زندگی ہی کی طرح، میڈیا، حرف و تحریر کو بے معنی اور لغو ثابت کرنا چاہتا ہے۔ اگرچہ انسانی تاریخ میں صرف تحریر ہی باقی رہتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اب ماس میڈیا اسے کیپسول (CAPSULE) میں بند کر کے باقی رکھے اور پھر یہ حکم جاری کرے کہ اگر کیپسول میں زندہ رہنا چاہتے ہو تو حرف و تحریر کا ساتھ چھوڑ دو۔ ہمارے ساتھ "آوازوں اور تصویروں" میں زندہ رہنے کے لئے آؤ۔ اور جب ایک کثیر تعداد میڈیا کی ہم خیال اور اس ڈکٹیشن (DICTATION) کی مؤید ہو جائیگی تو پھر یہ تصور بھی آئیڈیالوجی بن سکتا ہے کہ حرف و تحریر بیکار کی چیزیں ہیں۔ صرف آوازوں اور تصویروں کے ساتھ ادب پیدا بھی ہو سکتا ہے اور باقی بھی رہ سکتا ہے۔ اب اس میں آئیڈیالوجی کے اندر بھی ایک آئیڈیالوجی یہ پیدا ہو سکتی ہے کہ یہ "آوازی اور تصویری" ادب، زندگی کے کس نقطۂ نظر کے ساتھ چلے گا۔ گویا یہ "آئیڈیالوجی کے اندر آئیڈیالوجی" ہوئی۔ اس طرح کوئی فکرِ انسانی آئیڈیالوجی سے خالی نہیں رہ سکتی۔ رہ گئی منشور کی بات تو جو بھی تحریک، یہ کہتی ہے کہ، اگر ہم سے تحسین حاصل کرنا چاہتے ہو تو اور ہمارے میڈیا میں اشاعت چاہتے ہو تو اس طرح ادب پیدا کرو جیسا ہم چاہتے ہیں، تو یہ دباؤ، دھونس، لالچ اور دھمکی، منشور کیوں نہ ہوئی؟ جیسا کہ

جدیدیت، کے فروغ کے دور میں ہوا؟۔ 'شب خون' میں آج بھی وہی چھپ سکتا ہے، جو، ان کی آئیڈیالوجی کے فریم ورک میں تخلیقِ ادب کرے۔ کیا یہ شرطیں، شاعر اور ادیب کو آزاد چھوڑ دیتی ہیں؟ (اگرچہ شاعر اور ادیب بھی اس دو چہروں والے دور میں بہت ہوشیار ہو گئے ہیں۔ وہ بھی ہر طرح کی آئیڈیالوجی ماننے والوں کے ساتھ ہو جاتے ہیں، جب اور جہاں ان کو اپنی تخلیقات چھپوانی ہوتی ہیں۔ ان میں نئے اور پُرانے بھی طرح کے تخلیق کار ہیں۔ یہ افسوس کی بات ہے، مگر ہے۔) اس میں آزادی کہاں رہی؟۔ پھر یہ کیا ہے کہ جو لوگ انسانی زندگی اور انسان کے بُحران (CRISIS) کی باتیں کریں وہ ادیب اور شاعر نہیں ہو سکتے کیوں کہ اس طرح وہ فن سے بیگانہ ہو جاتے ہیں اور ان کے خیال میں (جدید ادبی مقتنین کے خیال میں) اس طرح " اظہارِ ذات" اور " آدمی کی انفرادیت "گم ہو جائے گی۔ مگر یہ بھی ایک طریقِ کار ہوا جو آئیڈیالوجی تک پہنچتا ہے۔ ذرا اصل بحث سے ہٹ کر عام ادیب سے ایک بات ایکانت (ASIDE) میں بتادوں کہ ان بدلتی ہوئی آئیڈیالوجی میں ایک وقتی اور لمحاتی مفاد پرستی بھی ادھر کچھ دنوں سے داخل ہو گئی ہے جس کا جدیدیوں نے خوب استعمال کیا ہے اور یہ ہے یونیورسیٹیوں کی ملازمتوں کی پالیٹکس۔ نیا قدیا، ادیب، جو بھی یونیورسٹی کی ملازمت کا امیدوار ہوتا ہے، اس پر جدیدیت کا مزاج رکھنے والے پروفیسر، اپنا اثر ڈالتے ہیں کہ اگر ملازمت چاہتے ہو تو ہمارے ہم خیال بن جاؤ اور ملازمت حاصل کرو۔ امیدوار بھی دوسری طرف خاصہ ہوشیار ہے۔ وہ ماہرین کا پتہ لگا کر، اسی کا ہم خیال کچھ دنوں کے لئے بن جاتا ہے اور جب اس کا کام نکل جاتا ہے تو پھر یہ دیکھتا ہے کہ اسے اشاعت کہاں اچھی ملے گی۔ یہ باتیں یونیورسٹی سے باہر کے لوگ کم جانتے ہیں۔ ایک امیدوار جو بظاہر صوفی صافی بنتے تھے، جب ایک مارکسی مزاج رکھنے والے ادارے میں پروفیسری کے امیدوار ہوئے تو، مارکسی فلسفے پر کتابیں ڈھونڈ ڈھونڈ کر پڑھنے لگے اور پڑھنے سے زیادہ لوگوں پر ظاہر زیادہ کرنے لگے کہ انہیں مارکس کا فلسفہ بہت متاثر کر رہا ہے۔ اسی طرح ایک دوسری یونی ورسٹی میں پروفیسری کے امیدوار کو جب یہ معلوم ہوا کہ ان کی سلیکشن کمیٹی کا ایک بے حد بااثر پروفیسر مارکسٹ ہے تو وہ بھی مارکسٹ بن گئے۔ اب یہ ہماری بد نصیبی ہے (اردو والوں کی بھی اور ہندی والوں کی بھی) کہ برِّ صغیر میں ادب سے دلچسپی رکھنے والے عام طور پر یونی ورسٹیوں ہی میں ہیں۔ اگرچہ کبھی کبھی اس کے بر خلاف بھی ہوتا ہے۔ یہ بات یونہی برسبیل تذکرہ لکھدی گئی ہے۔ بھلا آئیڈیالوجی، یہ کہاں ہوئی۔ یا آئیڈیالوجی، اتنی معمولی چیز نہیں۔ بہر حال ہم پھر اپنی ابتدائی بات کا سرا پکڑتے ہیں کہ آئیڈیالوجی اور نظریے کے بغیر، ادب پیدا نہیں ہو سکتا چاہے وہ POSITIVE ہو یا NEGATIVE سماجی اور سیاسی مزاج رکھنے والا ہو یا جمالیات اور فن کی بیچ کرنے والا۔ یہاں POSITIVE سے مطلب، زندگی کی مثبت قدروں کا مقر اور NEGATIVE سے زندگی کی مثبت قدروں کا منکر۔ تو ترقی پسندی، زندگی کی مثبت قدروں کے ساتھ چلتی ہے اور یہی اس کی آئیڈیالوجی ہوئی۔

کوئی آئیڈیالوجی حتمی اور مطلق نہیں ہوتی۔ اسے تاریخ، سماج کا ارتقاء و تنزل اور

وقت کا الٹ پھیر بدلتے رہتے ہیں :

کوئی آئیڈیالوجی ، حتمی اور مطلق ہو ہی نہیں سکتی ۔ زمانہ ، تاریخ ، تجربے اور ضرورتیں (NEEDS) اسے بدلتے جاتے ہیں۔ پھر، نتیجے اور اعمال کا محاسبہ اس میں سے افادی اور غیر افادی صورتوں کی نشاندہی بھی کرتا رہتا ہے اور کبھی کبھی تضادات، ایک نیا تجربہ اور نتیجہ نکالتے ہیں۔ ارتقائے حیات کے لئے ایجابی صورتوں ہی کا انتخاب کیا جاتا ہے اور منفی صورتیں چھوڑ دی جاتی ہیں۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ منفی صورتوں کو، ایجابی شکل دینے کی کوشش کی جاتی ہے مگر یہ کوشش بہت دور تک نہیں چل پاتی ہے۔ سماج کے تاریخی ارتقا میں، ارتقا اور تنزل، دونوں صورتیں شامل ہوتی ہیں۔ جدلیت (DIALECTICISM) ان کی پہچان بھی کراتی جاتی ہے اور ارتقائی صورتوں کی وضاحت بھی۔ ادبی تخلیق اگر جدلیات کے ان اصولوں کو نظر میں نہیں رکھتی تو ارتقائے حیات اور تاریخ و زمانہ کی رو اروی میں اسے دھوکا ہوتا ہے اور اسی لئے کوئی تلاش، دریافت، فلسفہ و فکر یہاں تک کہ تجربہ بھی آخری اور حتمی نہیں ہوتا۔ اس کا استعمال، برتاؤ اور پرکھ اُسے حمایت یا انکار کی منزل میں لاتا اور تسلیم یا REJECT کراتا رہتا ہے۔ اگر تجربے اور فلسفہ و فکر میں وقت اور سماج کے ساتھ چلنے اور تبدیلیوں سے باخبر ہو کر اپنے طریق کار کو تبدیل کر لینے (REVISE) کی صلاحیت نہیں ہوتی تو یہ ناکامیاب ہو کر تاریخ کے معجز خانے میں چلے جاتے ہیں۔ ترقی پسندی یہی ہے کہ وہ ان صورتوں سے باخبر رہے اور حسب ضرورت اپنے کو تبدیل کرتی رہے۔ تمام ادبی تخلیق کا مسالہ انسانی زندگی کی زندہ صورتوں سے حاصل ہوتا ہے۔ جس پر ضرورت، تخیل، ہیئت اور اظہاریت کا رنگ و روغن چڑھایا جاتا ہے۔ ضرورت، وقت کا دباؤ، اور محرومیاں بھی کبھی کبھی پیدا کرتے ہیں جیسا کہ مغرب میں آج تانیثیت (Feminism) کی شیرازہ بندی (CRISTALIZATION) اور آئیڈیالوجی وجود میں آئی جب عورتوں کی ادبی دنیا نے محسوس کیا کہ مردوں کی بنائی ہوئی ادبی آئیڈیالوجی میں عورتیں یا تو ہمیشہ NEGLECT کی جاتی رہیں یا ان کی پیش کش دبی کچلی (SUBDUED) یا محض ہیروئین کی شکل میں لطف لینے کے لئے ہوا کرتی یا انہیں ہر جگہ ثانوی صورتوں میں پیش کیا جاتا۔ اب تانیثی ادب اور اس کی آئیڈیالوجی کی تمام طاقت، اسی احساس NEGLECT وجود کو منوانے کی کوشش اور فکر سے پیدا ہوئی ہے۔ اب اس کے برتاؤ، تجذیب، پہچان اور ابلاغ کی صورتوں میں اتار چڑھاؤ تو آ سکتے ہیں مگر یہ احساس، ایک MALE DOMINATED ادبی منصوبوں، منضبط ادبی نظام میں ایک توڑ پھوڑ تو یقیناً ہے اور اس طرح ایک بنی بنائی ادبی صورتوں اور آئیڈیالوجی میں تانیثیت، ایک نئی ہوا اور آئیڈیالوجی بنتی ہے۔ اب تانیثیت کے زیر اثر جو تخلیقات وجود میں آ رہی ہیں، اُن میں تخلیقیت کے اصولوں، تحریم، اخلاقیت اور اظہاریت یہاں تک کہ جمالیاتی تجربوں، مذاق، تسلیم اور انکار سب کے زاویے اور طریقے بدل لیں گے۔ تخلیقیت، کوئی مطلق صورت نہیں کہ ادب ہو یا فکر اور ادراک ادب سب کچھ حرکی ہے اور تبدیلی کی زد میں ہے۔

تخلیقیت صرف تخلیقیت نہیں۔ نہ وہ مجرد ہے، نہ صرف ہیئت، نہ ذات پرستی اور نہ ابہام :

یہ خیال کہ تخلیقیت، صرف تخلیقیت ہے، یعنی صرف تخیل پرستی، تخیلی اڑان، لفظوں کی نئی تخلیق یا استعارہ بندی اور تزئین کاری ہے، کیوں کر ممکن ہے؟ ادب کی اصل صورت تو اس مواد سے ظاہر ہوتی ہے، جو تخلیق میں پیش کیا گیا ہے کہ ساری باتیں تو زندگی سے ہی پھوٹتی ہیں اور زندگی کے لئے ہوتی ہیں۔ کچھ چیتاونی کے لئے بھی جو تمدید کے راستوں سے بھی آتی ہیں، کچھ تاسف اور عبرت کے راستوں سے۔ کچھ اقدام کے لئے جو ایجادات اور تجربات کے راستوں سے اور کچھ محض، حظ اور تحیر کے لئے۔ اور یہ ساری ہی صورتیں زندگی کے لازوال مخلول میں شامل ہیں۔ انھیں کا تو اظہار تخلیقیت ہے؟ تخلیقیت، اس کے علاوہ اور کیا ہے؟ خالص تخلیقیت کیا ہوئی؟ اگر تخلیقیت ذہنی اپج ہے جو زندگی کے مسائل سے پھوٹی ہے تو صرف مجرد تخلیقیت کس طرح کی ہوگی؟ اب رہ گئے مسائلِ حیات تو یقیناً اس کے لئے تخلیق کار آزاد اس حد تک ہے کہ وہ جیسا مواد چاہے زندگی سے لے اور جس طرح چاہے پیش کرے، مگر زندگی کیلئے جوابدہ تو اسے ہونا ہی ہے کہ وہ حیاتِ انسانی کی تعمیر اور ارتقاء کے لئے اپنی صلاحیتوں کا استعمال کر رہا ہے یا صرف، ایک نیا اشتغلہ چھوڑ کر الگ ہو جانا چاہتا ہے کوئی، اسے معتبر سمجھے یا نہ سمجھے۔ پھر آزادی میں بھی کچھ حدیں تو ہیں ہی۔ پھر جیسے ہی زندگی کی طرف تخلیق کا کوئی نقطۂ نظر بنتا ہے، وہ آزادی جسے مطلق العنانی کہتے ہیں ختم ہو جاتی ہے۔ اگر نئی نسل کے کچھ ادیب یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ ہم کسی باڑے میں نہیں جائیں گے (ادبی باڑے، جو ادیبوں نے سنبھار کھے ہیں۔ کچھ تو محض ہم خیال ہو کر اور کچھ ادبی سیاست کی بنیاد پر) تو یہ بھی ایک نقطۂ نظر تو بہر حال ہوا۔ اور کسی فکر اور طرز کے ساتھ نہ ہونے کا فیصلہ بھی تخلیق کی ایک آئیڈیالوجی تو بہر حال بنتی ہی ہے، معمولی ہی سہی۔ رہ گئی اظہارِ ذات کی بات، تو یہ بھی جدیدیوں کا ایک کلیشے تو تھا ہی (جو چند دنوں بعد ہی مر گیا) تخلیق میں ہمیشہ سے تخلیق کار کی ذات کسی نہ کسی شکل میں بہر حال شامل رہتی ہے۔ تخلیق کار کے ادبی اور تہذیبی ایقان، اس کی فکر، اس کا مسائل کا انتخاب اور اس مسائل کا پروجیکشن اور اس پروجیکشن کے پیش کرنے کا اپنا طریقہ، یہی تو اس کی ذات کا اظہار ہوا اور اسی میں اس کی ذات بھی نہاں رہتی ہے۔ الگ سے ذات اور کیا ہوئی؟ ادب کو صرف رولاں بارتھ، سوسیئر، لاکاں، فوکو، لیوی اسٹراس، جیکب سن یا پھر PHATIC (رابطے کا عمل)، EMOTIVE (جذباتی) CONATIVE (تفہیمی عمل) یا METALINGUAL (فوقِ لسانی) یا جیکبسن کے POETCALNESS اور۔ STRUCTURIL-ISM (ساختیات)، DECONSTRUCTION یا (ردِ تعمیر) کے اصولوں پر پرکھنا یا تخلیق کرنا بھی تو ایک طرح کا ڈکٹیشن یا نظریہ ادب ہوا؟۔ یا پھر جدیدیوں اور لسانیاتی نقطۂ نظر ہی سے ادب کو پرکھنا بھی تو ایک فیصلے اور نقطۂ نظر کے ساتھ چلنا ہوا۔ ایسی صورت میں خالص تخلیقیت کیا ہوئی؟ اور محض

FORMALISM (ہیئت پرستی) کے سہارے ادب کو لے کر چلنا، کس طرح کسی نقطۂ نظر اور باڑے، سے الگ اور آزاد رہنے کا عمل ہوگا؟۔ہیئت پرستوں(formalists) نے ایک وضاحت یہ بھی کی ہے کہ ہم پر جو اعتراض ہے کہ ہم مسالے یعنی MATTER کو نظر انداز کرتے ہیں، یہ صحیح نہیں ہے۔ ہم معنی سے زیادہ طریقِ اظہار کی شعری کیفیات کو نظر میں رکھتے ہیں جو ایک تلطف اور حظ کی طرف تخلیق کو لے جاتا ہے[1] کوئی بھی اچھا ادب اس کا کہاں انکار کرتا ہے یا کر سکتا ہے کہ وہ کیفیت اور ادبی خوبیوں کی پروا نہیں کرتا کہ پھر ادب کی تقدیس اور اس کا حسن ہی کیا رہا، مگر فکر اور نقطۂ نظر، تخلیق سے مظاہر، تاثر اور نقطۂ نظر کی مرکوزیت کا تو تقاضا کرتے ہی ہیں کہ تخلیق، قاری یا سامع کو کدھر لے جانا چاہتی ہے یا اس سے تخلیق کے کیا تقاضے ہیں؟ یا کوئی تقاضہ نہیں۔ قاری یا سامع، تخلیق کو پڑھ کر یا سن کر محض تالیاں بجاتا پھرے اور زندگی کی ان صورتوں کو نہ دیکھے جو زندگی کو جہنم بنائے ہوئے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ادیب یہ طاقت تو نہیں رکھتا کہ ان صورتوں اور کمیوں کا کچھ ازالہ کر سکتا ہے مگر، وہ اپنے قلم کی طاقت سے کم از کم سماج میں رہنے والوں کو ان کمیوں اور ان مصائب کی طرف متوجہ تو کر ہی سکتا ہے اور یہی تخلیق ادب کا مقصد ہوتا ہے، اور جیسے ہی تخلیق، کسی مزاج کی اظہاریت، کی طرف متوجہ ہوتی ہے، اس میں ایک نقطۂ نظر کا پیدا ہو جانا لازمی ہے جو ایک بڑے فریم ورک میں آئیڈیالوجی بن جاتا ہے۔ پھر فن ہو یا فکر سب کے دائرے اور اصول ہیں ہر جگہ ایک مشروطیت بھی ہے۔ ہر طرح کی آزادی کہاں ہے؟ ڈکٹیشن نہ سہی، تاتی سہی۔ فلاسفر جیکبسن نے بھی یہ بات کہی تھی، کہ ہم آرٹ کی علاحدگی (زندگی سے) پر تو زور نہیں دیتے۔ ہم تو یہ کہتے ہیں کہ جمالیات کی کارفرمائیوں اور آزادیوں کو بھی نظر میں رکھو۔[2] مجموعی طور پر، انسانی زندگی اور فکر اور اس کے ساتھ فن کو بھی ایک ضابطے کے تحت بہر حال رہنا ہی پڑتا ہے۔ ہیئت پرستوں سے بھی خارجی عوامل کا یکسر انکار کہاں ممکن ہو سکا؟ اور ان سے بھی جو لسانی تشکیل ہی پر ہر وقت نظریں گڑائے رہتے ہیں اور ادب کے تاثر اور اس کی تجزیاتی توسیع کو اہمیت نہیں دیتے۔ وہ جو صرف، ادب میں ہیئت ہی کے قائل ہیں کہ بہر حال متن کی تدوین بھی تخلیق ہی کرتی ہے اپنے تمام لوازم، مجبوریوں اور کیف و کم کے ساتھ۔ لیکن متن میں بھی تاریخ وقت کا ذوق، ادبی پابندیاں، چلن، دباؤ، سب کچھ موجود ہوتا ہے چاہے وہ فسانۂ عجائب ہو یا فورٹ ولیم کالج کے ڈکٹیشن پر لکھی جانے والی داستانیں۔ رہ گئی ذات پرستی اور انسانوں یا ان کی سوسائیٹی سے بے تعلقی کی بات، تو جدیدیت کی ناکامیابی ہی، اس کا جواب ہے۔ تخیل کی اڑان حسن و خوبی کے ساتھ ادب کی پیش کش، شعری اور ادبی لوازم اور زندگی کے مسالے کی راست یا پیچیدہ آگہی کی تہذیب اور اظہاریت کے بغیر، ادب کی تخلیق کا تصور کرنے والے محض UTOPION یعنی ادبی ہوائی قلعے تعمیر کرنے والے ہیں۔ یہ ادبی حقیقت ہر دور میں اپنے جدلیاتی اصولوں کے تحت تسلیم کی جاتی رہی ہے اور یہی ادبی تخلیقی حقیقت ہے۔ یہ نہ

---

(1) Literary Theory Today- Edited by petter collier and Helga Geyer - Ryan

(2) Autonomy of The Aesthetic Functions.

وہ منصوبہ بندی ہے نہ نظریے کی مطلقیت اور نہ ہی کوئی اِدّعائیت بلکہ ہر دور کے ادب کے تجرباتی ارتقا کی لازمی صورت ہے۔ یہ ہر ادب کا اپنا منصوبہ ہے، کسی کا تیار کیا ہوا نہیں۔ اسی میں تکثیریت (PLURALISM) بھی ہوگی۔ تہذیبی حوالے بھی اور تخلیقی معنی خیزی کا عمل بھی اپنے تمام حسن، ادبی جمالیات اور فکری نشیب و فراز کے ساتھ تخلیق کو اپنے حصار میں لئے رہتا ہے۔

روشن خیالی نہ تو کوئی پروجیکٹ ہے اور نہ یہ کہ وہ ناکامیاب ہو چکی ہے:

یہ تو کہنا بہت مشکل ہے کہ کیا کبھی کوئی غیر طبقاتی سماج پیدا ہو سکے گا یا نہیں۔ کیا کبھی انسان استحصال سے چھٹکارہ پا سکے گا؟ مگر غیر طبقاتی سماج کی کوشش اور استحصال کی آگہی انسانی زندگی کو کم از کم، غلاموں اور بُردہ فروشوں کے ڈر سے باہر نکال لائی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ بُردہ فروش انسان کو ذہنی اور معاشی طور پر، اب بھی غلام بنانے میں کوشاں ہیں اور زیادہ تر انہیں اس مسئلے میں کامیابی حاصل ہو بھی جاتی ہے۔ روشن خیالی نے انسان کو بہت سے مزاحمتوں، تعصبات و کٹر پن اور استحصال سے نجات دلائی ہے۔ یہی نہیں مذہب پر بھی روشن خیالی کا یہ احسان ہے کہ اس نے اسے آزادی دلائی جب جب اس پر پابندیاں لگائی گئیں۔ سبطِ حسن نے اپنی کتاب "نویدِ فکر" میں اسکا تفصیلی تذکرہ کیا ہے کہ روم میں کس طرح عبادت پر پابندیاں تھیں اور عبادت کرنے والے عیسائیوں کو قیصر روم کس طرح پھانسی کی سزا دیتا تھا کہ حضرت عیسیٰؑ کی تعلیمات سے قیصر روم کا اقتدار کم ہوتا تھا۔ لیکن جب قدرے روشن خیال شہنشاہ قسطنطین (۳۰۶ء تا ۳۳۷ء) بادشاہ ہوا تو اسی نے اعلان کیا کہ عبادت کی آزادی سے کوئی شخص محروم نہیں کیا جائیگا۔ "پاپائے روم کو عیسائیوں کا روحانی پیشوا تسلیم کر لیا گیا۔ کلیسا کا دورِ اقتدار شروع ہو گیا۔"
روشن خیالی، حرمتِ فکر، ضمیر کی آزادی اور اظہارِ رائے کی آزادی کا پرچار کرتی رہی ہے اور کرتی رہے گی۔ یہ عام انسان کے مفاد کی بات ہے مگر حکومت اور سیاست کو یہ بات پسند اس لئے نہیں آتی کہ اِس آگہی سے انسانوں کو بے وقوف نہیں بنایا جا سکتا۔ وہ ادب جو دوسرے راستوں سے، دوسروں اور صاحبانِ اقتدار کے چشم و ابرو کے اشاروں پر پلتا ہے۔ وہ روشن خیالی کو کیوں کر اور کیسے پسند کر سکتا ہے؟ اس کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ ادب، انسانوں کو روشن خیالی اور آگہی سے جس قدر دور لے جائیگا، اسی قدر اقتدار پرستوں کا فائدہ ہے۔ سوچنا، شک کرنا، یا انکار، اقتدار کی مخالفت ہے۔ جراءت و بیباکی، تلاش و جستجو، تفتیش، روشن خیالی کے اصل اصول ہیں اس لئے ان اصولوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنا چاہئے۔ اس کے لئے وہ تمام ہتھیار جو روشن خیالی کو بڑھاوا دیتے ہوں انہیں یا تو ختم کر دیا جائے یا انہیں کند بنا دیا جائے۔ ادب پر اسی لئے ہر طرف سے ہر طرح کی یورش ہے۔ بھیس بدل بدل کر ادبی دنیا میں ففتھ کالمنسٹ داخل ہوتے رہتے ہیں اور یہ ظاہر کرتے ہیں کہ سوچنے سمجھنے اور ادب کو بڑھاوا دینے کا صرف یہی راستہ ہے جو وہ بتاتے ہیں۔ اِدھر روشن خیالی زندگی کو ایک روشن مستقبل کی راہ پر لگانے کی کوشش کرتی رہتی ہے۔ انسان کے تحفظ اس کے حقوق کی حفاظت، مساوات اور حریتِ فکر کا احساس دلاتی ہے۔ اس نے "مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا" والی حدوں کی بھی توسیع

کی ہے۔ مگر بنتھیوں کے حوصلے پست ہو رہے ہیں۔ جس سے خوفزدہ ہو کر، وہ کبھی فاشزم کا راستہ اختیار کرنے کی کوشش کرتے ہیں، کبھی بازار پر قبضہ کر کے معاشی غلامی لانے میں کوشاں ہیں۔ کبھی مذہب کی ان ظاہری صورتوں کو پکڑتے ہیں، جو مذہب کی روح کو چھوڑ کر صرف روایتوں (RITUALS) میں ہی زندہ ہیں، کبھی آتنک واد کو بڑھاوا دیتے ہیں اور اس کی مدد سے انسانوں میں تفرقہ پھیلاتے رہتے ہیں۔ مگر ان سب کا توڑ صرف روشن خیالی ہے جس کی ترسیل اور توسیع کے لئے، ادب سے بہتر اور کوئی میڈیم نہیں ہے۔ روشن خیالی، جب ادب کے ساتھ چلے گی تو نفرتوں کا استیصال اور انسانیت، دردمندی، سیکولرزم کو یقیناً پروموشن ملے گا۔ سید سبط حسن نے ہولی اوک (HOLYOAKE) نامے آزاد خیال برطانوی پروفیسر کے حوالے سے روشن خیالی اور سیکولرازم کے لئے چند باتیں اس طرح لکھی ہیں جو روشن خیالی کے لئے ایک طرح کی گائیڈ لائن ہیں۔ وہ یہ کہ (۱) انسان کی سچی رہنما سائنس ہے (۲) اخلاق، مذہب سے جدا اور پرانی حقیقت ہے (۳) علم وادراک کی واحد کسوٹی اور سند عقل ہے (۴) ہر شخص کو فکر اور تقریر کی آزادی ملنی چاہئے۔ (۵) ہم کو اس دنیا کو بہتر بنانے کی کوشش کرنی چاہئے۔ یہ تمام باتیں عام جمہوری خیالات ہیں اور روشن خیالی انھیں باتوں کا پروموشن چاہتی ہے۔ روشن خیال کا یہی نظریاتی رُخ ہے۔ یہ کوئی پروجیکٹ نہیں بلکہ انسانوں کے درمیان احساسِ یگانگت اور ان کی ذہنی بیداری کی فکر ہے۔ اسے ادبی انعامات اور توصیفی اسناد کا لالچ دیکر روکا یا کنڈ نہیں کیا جاسکتا۔ کون سا سماج ہوگا جو، ان صورتوں کا انکار کرے گا؟ سوا اس فاشسٹ کے جو فرقہ پرستی کو بڑھاوا دے کر صرف نفرت اور افتراق کی بنیادوں پر چلتا ہے اور کمزوروں کو دھمکیاں دے کر اپنا جبری اقتدار، ان پر قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ کون سی فرد یا جماعت ہوگی، جو یہ کہے گی کہ ہم روشن خیالی کے اصولوں یا آئیڈیالوجی کو نہیں مانتے سوا فاشسٹ افراد اور جماعتوں کے؟ یہ باتیں اگر انسانوں کے لئے مفید ہیں تو ادب کے لئے کیونکر مہلک بن جائیں گی؟ ادب بھی امکاناتِ زندگی کی تلاش اور زندگی بسر کرنے کے خوش آیند طریقوں کی نشاندہی پہلے کرتا ہے اور پھر ان سے حظ اٹھانے کی بات بعد کو آتی ہے۔ ترجیحات مختلف ہو سکتے ہیں اور اسی طرح ترغیبات بھی۔ مگر ہر اچھے اور ارتقاء پذیر ادب کے بنیادی اصولوں میں سے روشن خیالی ایک بنیادی پتھر رہے گی۔ یہ بھی کہ روشن خیالی نہ کبھی تقلیدی رہی ہے اور نہ رہے گی۔ اسے ہمیشہ ایک کھلی ہوئی آزاد فضا چاہئے۔ ایسی فضا جس میں ممکناتِ حیات کی تعمیری صورتیں فکر و نظر اور زندگی کو بہتر بنانے کے لئے ہوں۔ یہ صورت نہ تو پروجیکٹ ہے اور نہ منشور، نہ یہ کسی خاص قسم کا ادبی بازہ ہے۔ یہ بھی کہ یہ صورت ہمیشہ اجتماعیت سے ہی عمل میں آتی رہی ہے۔ انفرادیت اس میں صرف پیش کش کا طریق کار ہے۔ جب تک زندگی اور سائنس کے نئے نئے امکانات سامنے آتے رہیں گے، روشن خیالی ان کی تہذیب اور تجذیب کر کے انسان کو زندگی کے ان امکانات اور ارتقائی صورتوں کے ساتھ آگے بڑھنے کی ترغیب دیتی رہے گی۔ اور اسی روشن خیالی کے سماجی اور تخلیقی سروکار، جمہوری ضرورتوں کے ساتھ ہر دور کے فنی، جمالیاتی اور امکانی، ایجاب و قبول کے ساتھ ادب کو ایک نئے جلوے کے ساتھ پیش کرتے رہیں گے۔

کوئی ادبی قدر، ہمیشہ کیلئے نہیں اور فن، زندگی کو چھوڑ کر، ادب کی آخری سچائی نہیں بنتا جہاں زندگی، خیال اور انسان کے ارتقائی رویّوں کی اہمیت کی باتیں نہیں، وہاں نہ کوئی فن ہوتا ہے اور نہ ادب۔ نہ زندگی کی سچائی اور نہ اس کا عرفان:

ترقی پسندی نے اس کا قطعی فیصلہ کبھی نہیں کیا کہ اس کی بنائی اور بتائی ہوئی ادبی قدریں یا نظریہ، ابدی ہے۔ جو بھی زندگی اور سماج کے تحرک اور امکانات کے حرکی ہوتے، اس کی عملی صورتوں اور اقدام پر یقین رکھتا ہے، وہ اس طرح کی باتیں کیسے کہہ سکتا ہے؟ پھر یہ بھی کہ تاریخ بہر حال سیاست، زندگی اور زمانہ سب پر اثرانداز ہوتی رہتی ہے۔ اور یہ کہ تاریخ کا بھی سارا عمل حرکی ہے، جامد نہیں۔ زندگی کی ابدی قدر اگر کوئی بن سکتی ہے تو تاریخ کا یہی حرکی تصور اور عمل ہے جو ہر زمانے میں اپنی حرکت سے تبدیلیاں لاتا رہتا ہے۔ ادب کی تمام افادیت (افلاطون) اور خوش خیالیاں (ارسطو) تاریخ اور زندگی کے تحرک اور بدلتے رہنے والی صورتوں سے باہر نہیں جا سکتی ہیں۔ تو پھر فن اور تصورِ حسن کس طرح جامد اور ابدی رہ سکتے ہیں؟ پھر، ان جدیدیوں سے کس طرح فن اور جمالیات وابستہ ہو سکتے ہیں جن کے پاس نہ فن کا کوئی تصور ہے نہ جمالیات کا۔ نہ انھیں اس کا اندازہ ہے کہ فن اگر معاشرے کی تاریخی توسیع میں مدد نہیں دیتا، تو اس کی کیا حیثیت رہے گی؟ فن معاشرے سے الگ ہو کر کیا رہ جاتا ہے کہ ہر فن میں ذوقِ انسانی اپنے تاریخی تسلسل کے ساتھ معاشرے اور فن کار کی انفرادی صلاحیت کے ساتھ شامل ہوتا ہے جس پر وقت کا فیشن بھی مرکوز رہتا ہے اور تبدیلیوں کے ساتھ بدلتا بھی جاتا ہے۔ یہی تو رولاں بارتھ کا PLEASURE OF THE TEXT اور FREE PLAY OF THE SIGNIFIER بھی ہوا۔ بہت گھوم پھر کر ہی سہی جس میں فن کار کی انفرادیت، شعور اور حالات کی علویت (ELEVATION) اور کبھی کبھی افسردگی (DEPRESSION) شامل ہوتے ہیں جس کی پہچان، رولاں بارتھ صاحب کے اوپر لکھے ہوئے اصول بھی کراتے رہتے ہیں۔ اردو شعر و ادب میں نیشنلزم اب آج کی لٹریری آواں گارد (LITERATY AVANT GARDE) نہیں رہی اور عالمی تجربے میں تو یہ ایک VULGAR اسپرٹ سمجھی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ فن کے تناظر میں، اب ادب کی نئی تھیوری، سیاسی وفاداریوں (POLITICAL ALLEGIANCES) کو ہر طرح کی ادبی شاخ سے علاحدہ کر چکی ہے۔ مملکت کی توسیع (EXPANSION) کے جذبے اور مملکت خطرے میں ہے، (EMPIRE IS IN DANGER) کا جذبہ ہو سکتا ہے کہ چھوٹے موٹے ممالک میں ہو مگر اب یہ عالمی جذبہ نہیں رہا کہ اب تو پوری دنیا ایک مملکت بن چکی ہے اور اب شعر و ادب، سب میں مقامی نہیں بلکہ عالمی رویے حاوی ہو رہے ہیں۔ کوشش صرف یہ ہے کہ فن اور فکر کے ان عالمی رویّوں کی کمان کس کے ہاتھ میں ہو اور اس طرح ہر ادبی فکر و فن کے ساتھ ان عالمی رویّوں سے وابستگی، اختلاف اور معاملہ بندی کی باتیں ادب میں داخل ہو رہی

ہیں ورنہ 'ملاحدہ جدیدیت' اور لسانیات کی دوسری لہریں کیوں ادب اور شاعری میں ہر طرف جھانکتی نظر آتیں؟ یہ الگ بات ہے کہ فن وادب، تخلیق اور ہر تصور جمال کو دور، تاریخ اور انسانوں کی بدلتی ہوئی زندگی، اپنے گھیرے میں لے کر بھی چلتی رہتی ہے جس میں مقامی اتھل پتھل اور چمک دمک، اپنے لمحاتی جلوے بھی دکھاتی رہتی ہیں مگر ادب کے عالمی دائرے ہی میں یہ چکر لگاتی ہیں۔اسی میں '' آزاد '' ، '' کشادہ '' اور '' فلاحی سوچ '' بھی شامل ہے اور اسے رہنا بھی چاہئے ورنہ ادب میں علاحدگی (ISOLATION) کی صورت پیدا ہو جاتی ہے اور پھر اس کا وہی حشر ہو سکتا ہے جو برصغیر میں جدیدیوں کا ہوا PEDANT اور کلاسیکی ادب کی آج بھی نقالی کرنے والوں کا ہوا۔ انسانوں اور نئی زندگی سے کٹ کر کوئی بھی فکر اور تخلیق بارآور نہیں ہوتی اور نہ آئندہ زندگی کے لئے اس میں کسی طرح کی کشش رہ جاتی ہے۔ 'کانکریٹ پوئیٹری' 'امیج پوئیٹری' یا ابہام زدہ علامتوں سے ترتیب دئیے ہوئے ہول اور افسانوں کا جو حشر ہوا اس سے ادب کے طالبان علم اچھی طرح واقف ہیں۔ اور یہ صورت عالمی ادب میں بھی ہوئی جس کی نقالی اور تقلید میں بغیر سمجھے بوجھے برصغیر کے بخشت بھیجے جدیدئے ہر طرف بغلیں بجاتے پھرتے تھے اور ادب کی انکاری (NIGATIVE) صورتوں کو ادب کا جدید مزاج بتاتے تھے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ ایسے تجربوں میں نہ تو کوئی عمق (DIVE) تھا نہ کوئی مشاہدہ۔ یہ محض شیخ چلی کے تجربے تھے، جو ادبی تجربے کم اور ترقی پسندی کی مخالفت زیادہ تھے، جو جلد ہی تھوڑی چمک دمک دکھا کر غائب ہو گئے۔ نہ تو ان میں کوئی فن تھا نہ ہی جمالیات کے تجسیمی تجربے جو انہیں زندگی کے تحرک سے وابستہ کرتے، نہ ان میں ذہنی اور سوشل انظماریت تھی، جو انہیں انسانوں سے قریب لاتی اور جب ذہنی اور سوشل انظماریت سے متنفر کچھ مزید ادبی حلقے، ان جدیدیوں میں شامل ہو گئے، تو انہوں نے یہی سمجھا کہ یہی عالمی ادبی مزاج ہے۔ "ریڈیو سیلون" کی لمحاتی نغمگی کو جدیدیوں نے عالمی نغمگیت کا رجحان سمجھ لیا۔ اگرچہ اب یہ سب باتیں پرانی ہو گئی ہیں مگر نئے آنے والوں کو ان صورتوں سے باخبر رہنے کی ضرورت ہے، تبھی ان کی اپنی جمالیات ادبی اور فکری آئیڈیالوجی اور فن کو برتنے کے اپنے طریقے بن سکیں گے اور جب نئے آنے والے اس باخبری کے ساتھ اپنی تخلیقات کو پیش کریں گے تو یہ یقیناً عام انسانی حیات، فکر اور طریق کار سے نزدیک ہوں گے۔ اب یہ نئے تخلیق کار اپنی ان نئی تخلیقات کو جو چاہیں نام دے سکتے ہیں۔ نئے لوگوں کو اپنے راستے بنانے چاہئے ہیں اور وہ بنا بھی رہے ہیں۔ مگر یہ اس طریقے اور فکر (ATTITUDE) سے بنیں گے جو ان کے تجربات، نئی زندگی کی ضرورتوں، دباؤ، مسائل، قبولیت، انکار اور افادیت سے آئے ہیں نہ کہ محض مغربی ادیبوں کے لایعنی، نامانوس اور ازکار رفتہ (OBSOLETE) اقتباسات اور ان کے الٹے سیدھے دُم کٹے (TRUNCATED) تراجم سے۔ اردو کے نئے ادیب، اب مغربی ادیبوں کے رعب جمانے والے جھوٹے سچے اقتباسات سے بہت آگے آچکے ہیں۔ انہیں اب زندگی اور اسکے مسائل اور واقعات عزیز ہیں چاہے یہ کتنے ہی لمحاتی کیوں نہ ہوں کہ یہی لمحاتیت نئی زندگی کا تھرمامیٹر ہے جس میں آج کے ادیب زندہ ہیں۔

دوستو! ہم بھی مغربی ادب سے "استفادہ حاصل کرتے رہتے ہیں۔" یہ صرف تمہاری جاگیر نہیں ہے۔

چنانچہ ایڈورڈ سعید نے اور نیلوتم : کلچر اینڈ امپیریلزم : دی ورلڈ، دی ٹیکسٹ اینڈ دی کریٹک اور ژاں فرانکو نے اپنی کتاب 'POST MODERN CONDITION' میں جو مابعدِ جدیدیت، کو 'A PRODUCT OF ANARCHIC LIBRALISM OF THE RIGHT' کہا ہے، ہم بھی اسے دیکھتے اور پڑھتے رہتے ہیں۔ معلوم نہیں تم نے اُسے کیسے پڑھا ہے اور کیا اور کتنا سمجھتے ہو؟

ایڈورڈ سعید نے اپنی تنقیدوں میں جو بات اٹھائی ہے کہ مغرب، ادب اور تہذیبوں کو اپنے گنوں سے پیش کرتا ہے اور چاہتا ہے کہ نقاد اور ادیب اس کو اسی طرح سمجھیں جیسا کہ وہ سمجھانا چاہتے ہیں اور یہ بھی کہ نئی مغربی تنقید اب حقیقت نگاری کا وہ تصور نہیں رکھتی جو نصف بیسویں صدی کے اشتراکی یا بائیں بازو کے ناقدین پیش کرتے رہے ہیں، یہ ہمیں بھی معلوم ہے۔ نئی مغربی تنقید اب متن (TEXT) میں یہ تلاش کر رہی ہے کہ کلونیلزم کے تجربے سے نکل کر ادیب نئی فضا میں کیسے تجربے کر رہا ہے اور انیسویں صدی کے ایقان اور اصولوں (CANONS) کو تردیدی اُصولوں (COUNTER CANONS) میں کیوں اور کیسے بدل رہا ہے۔ یہیں سے تردیدی اصولِ تنقید (COUNTER CANON) کی ابتدا ہوتی ہے۔ یورپ میں جو کیتھولک اخلاقیات کی دھجیاں اڑ چکی ہیں جسے دو عالمی جنگوں نے خاص طور پر کیا ہے، اس کے اثرات، ایشائی ادب، فکر اور اخلاقی اصولوں (CANONS) پر بھی پڑ رہے ہیں۔ وکٹوریائی اُصول اور اخلاقی نظریات، جو آرنلڈ کی SWEETNESS AND LIGHT کی اشرافیہ سوسائیٹی سے لیکر لکھنوی تہذیب کے رکھ رکھاؤ، حزم واحتیاط، حفظِ مراتب، بزرگی اور خوردی کے احترام کے ساتھ سوسائٹی میں داخل ہوئے تھے، سب متزلزل ہو رہے ہیں۔ ادب اور تہذیب، تحصیل علم اور اس کی قدر و قیمت، سب میں، انتشاری، تردیدی اور انکاری صورت پیدا ہو چکی ہے۔ شاعری، ادب اور تہذیب کی تربیت اور تجسیم کرنے والوں کو اس پر بھی نظر رکھنی چاہئے۔ یہیں سے نئی ادبی تھیوری (NEW LITERARY THEORY) بھی بنے گی اور نئے سماج کی تفہیم کی کلید بھی ملے گی۔ برصغیر میں جو مڈل کلاس اور لوور مڈل کلاس (LOWER MIDDLE CLASS) کی طبقاتی ترقی (UPGRADING) ہو رہی ہے، اسی کے ساتھ، نئی اخلاقی قدریں، نئی سماجی تفہیم اور مسئلے جو آ رہے ہیں، وہ ادب پر بھی اثر انداز ہو رہے ہیں۔ اسلئے اب نئی ادبی تھیوری وہ نہیں رہ سکتی جو بیسویں صدی کے ادب نے ہنار کھی تھی۔ ادبی تخلیقات کا متن (TEXT) لہجہ، اصوات، طریقِ پیش کش اور اظہاریت کی صورتیں بدلیں گی۔ اس پر کلاسیکی اور ترشی ہوئی تہذیبی صورتوں کا مزاج رکھنے والوں کو سمجھوتہ کرنا ہی پڑے گا۔ جیسا کہ مغرب میں ہوا ہے۔ یہ پرانی قدروں کی شکست و ریخت بھی ہے اور اب یہی تیسری دنیا کے ادب کا مزاج اور تقدیر بھی۔ یہی

'COUNTER CANON' بھی ہے اور یہی آج کے لٹریچر کی ڈسپلن بھی ہے۔ لہٰذا اس اپنی کالونیوں میں مغرب نے جو ادب کے سلسلے میں بھی ایک مشرق کی تحقیر (INFERIORIZATION) کا مزاج پیدا کیا تھا، جو میکالے سے لیکر نیاز فتحپوری کے " میتھو آرنلڈ کہتا ہے " اور جدیدیوں کے فرنچ، جرمن، اور انگریزی کے معمولی اور نامانوس اور اکثر غیر اہم واز کار رفتہ اقتباسات، جو محض اردو والوں پر دھونس جمانے کے لئے ،تک پھیلا ہوا ہے۔ اس کی جھلک ہماری مشرق کی تنقید میں آج بھی آتی رہتی ہے اور جدیدیت نے اس کو مزید بڑھاوا دیا۔ مگر اب وہ جتھ ٹوٹ رہا ہے کہ اب نہ تو کلونیل پاور ہے، نہ دھونس اور نہ وہ معاشی دباؤ جو مشرقیوں کو، مغربی، تہذیبی اور ادبی اصولوں کو ماننے پر مجبور کرتا تھا۔ برصغیر میں آج ادیب کو اپنے مسائل، اپنی ادبی صورتوں اور ضرورتوں کے تحت اپنے ادبی اصول اور ادبی تھیوری سب کچھ بنانے کی فکر کرنی چاہیے، تبھی مشرقی ادب کا صحیح چہرہ سامنے آئیگا اور یہی مشرقی ادب کا نشاۃ ثانیہ ہوگا، کم از کم اپنی سمجھ میں یہی آرہا ہے۔

☆☆☆☆

سیاست سے ادب کی سرحدوں تک

زوال روس کے بعد اب ایک طرح سے سرد جنگ کا خاتمہ ہو چکا ہے۔ ۶ر اگست ۱۹۴۵ء کو ہیروشیما پر ایٹم بم گرنے کے بعد، دوسری عالمگیر جنگ کا بھی خاتمہ ہوا اور پھر ایٹم بم بھی Neutralize ہو گیا اگرچہ ایٹم بم مخلول بن کر بہت سی صورتوں میں تبدیل ہو گیا۔ بالکل اسی طرح زوال روس کے بعد، جنگ کا نقشہ بدل گیا ہے اور جیسے لڑائی، اب تہذیبوں کی لڑائی بنتی جا رہی ہے۔ ایک تہذیب دوسری تہذیب پر حاوی ہو جانے کے لئے کوشاں ہے۔ اب فکروں اور تہذیبوں کی لڑائی شروع ہو گئی ہے۔ تہذیبی لڑائی کی ابتداء تو اصلاً کلونیل مزاج کے ساتھ ہی اٹھارہویں اور انیسویں صدی ہی میں ہو چکی تھی مگر اسمیں ملکی اور زمینی فتوحات کو اہمیت حاصل تھی۔ لیکن آج صورتیں مختلف ہیں۔ آج سیاست اور معاشیات کے دباؤ، قرض اور لین دین اور مختلف معاشی معاہدوں کی صورت میں یہ جنگ لڑی جا رہی ہے اور طاقتور امریکہ اور اس کے مددگار تمام کرۂ ارض پر قبضے (Globalization) کے لئے معاشی اور تجارتی اسکیمیں بنا رہے ہیں۔ انٹرنیشنل سطح پر بہت سے Catch words پیدا ہو گئے ہیں جنہیں بقول نوام چامسکی Harmo-ny (ایکتا) اور Benevolence (رحمدلی) کا نام دیا گیا ہے، جن کو اپنانے کے لئے دنیا کے دانشوروں کو تیار کیا جا رہا ہے اور یہ Catch words عوام کے خلاف، ایک ہتھیار کی طرح استعمال ہو رہے ہیں۔ یہ "ایکتا اور رحمدلی"، جذباتی اور نفسیاتی نہیں بلکہ سیاسی الفاظ ہیں اور صرف سیاست ہی ان کا موقف ہے۔ نوام چامسکی نے تو اپنی حالیہ کتاب WORLD ORDERS OLD AND NEW میں یہاں تک لکھ دیا کہ تمام دانشوران CATCH WORDS کے ساتھ شعوری یا غیر شعوری طور پر سرمایہ دار گوریلوں کی اس لڑائی میں شریک ہیں جو سرمایہ دار عوام کے خلاف تمام دنیا میں لڑ رہے ہیں۔ اس کی عبارت یوں ہے۔

" THIS RULE IS DISTINGUISHED BY AN IDIOLOGY OF BENE VOLENCE AND HARMONY AND DISSIMINATED BY INTELLECTUAL CHIMPS IN THE CONSCIOUS OR UNCONSCIOUS SERVICE OF THE CAPITALIST GORIAL-LAS, THEY SERVE , AS IN THE PAST. THIS RULE IS CARRIDED OUT IN A LAWLESS, VIOLENT MANNER AGAINST THE PEOPLE".

لونی محاذ پر بھی اور سیاسی سرحدوں پر بھی۔ POST-MODERNISM اور POST.COLONIALISM

جیسی دو اصطلاحیں سامنے ہیں جن کی مدد سے سپر پاور اور ان کے مددگار جس طرح کرۂ ارض پر قبضے یعنی GLOBALIZATION کی فکری تہذیبی اور معاشی طور پر کوشش کر رہے ہیں، انھیں آنکھیں کھول کر دیکھنا اور سمجھنا چاہئے۔ ہنری میلڈوف نے ٹائمز لٹریری سپلیمنٹ کے ایک حالیہ شمارے میں لکھا ہے کہ GLOBALIZATION (گرویت) کے آج معنی کیا ہیں۔

"A SYSTEM BY WHICH A SMALL, FINANCIAL ELITE EXPNADED ITS POWER OVER THE WHOLE GLOBE,INFLATING COMMODITY AND SERVICE PRICES ,REDISTRIBUTING WEALTH FROM LOWER INCOME SECTOR (USUALLY IN THE NEW WESTERN WORLD) TO THE HIGHER INCOME ONES".

ہندوستان بھی ایک ایسے ہی بحران سے گزر رہا ہے۔ گیٹ سمجھوتے، ہماری معاشی، سیاسی اور تہذیبی صورتوں پر کیا اثر ڈال رہے ہیں یا ڈالیں گے اور پھر ہندوستانی سماج کی فکر و نظر میں، ان معاشی سمجھوتوں سے کیا صورتیں پیدا ہوں گی، ادب اور زندگی ان سے کس طرح متاثر ہوں گے، ان کا ابھی محض اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ چلئے مانے لیتے ہیں کہ یہ سب ابھی محض جہانِ گزراں (PASSING PHASE) ہے تو پھر ہماری کشمکش اور ہمارے تناؤ TENSIONS کیا ہیں؟ ترقی پسندی کی ہر دور میں یہی سب سے بڑی طاقت رہی ہے کہ اس نے ہمیشہ خود کو انسانی سماج اور اس کے سیاسی و ثقافتی مسائل سے وابستہ رکھا ہے۔ روشن خیالی اور ارتقائی صورتوں کو اپنایا ہے۔ اندھے عقیدے، توہم پرستی اور اندھیرے سے انسان کو نکال کر علم و آگہی کی روشنی میں لا کھڑا کیا ہے اور تبدیلیوں پر ایک تیز اور عمیق نظر رکھتی ہے اور ہر تبدیلی کا تجزیہ کر کے اس میں سے اس نے صرف ارتقائی جوہر کو چن لیا ہے۔ یہ بھی کہ تبدیلیوں کے اسباب کیا ہیں؟ لیکن گراؤ سے میٹ پیٹرس مرگ تک پہنچنے کے اسباب و علل بھی ہمارے مطالعے کا مسالہ ہیں اور منفیات زدہ فکر سے نکل کر کھلی فضا میں سانس لے کر انسان کو زندہ رہنے کے مواقع کس طرح فراہم ہوں، اس کی بھی فکر کرنا، ہمارے دائرہ کار میں شامل ہیں۔ مگر ان صورتوں تک پہنچنے کے لئے آج ہمارے اوزار کیا ہوں گے؟ ترقی پسندی کا ہمیشہ سے یہ تقاضا رہا ہے کہ انسانی زندگی، اس کے امکانات، اس کے اقدار کے چاؤ کی فکر ادب اور ادیب کو کرنی چاہئے۔ اسے انسانی بقا اور زندگی کو بہتر سے بہتر بنانے میں ارتقائی کوششوں کا ساتھ دینا چاہئے اور ع "اک شور ہے دنیا میں اجالا نہیں ممکن" جیسے تصور کی ہمت شکنی کرنی چاہئے۔ اگر ایسا نہ ہوا تو کیا، دہشت گردی، انتشار اور جارحیت کو کھلی چھوٹ ہوگی کہ وہ کرۂ ارض پر ہر جگہ عراق، صومالیہ، بوسنیا، اور ہرزیگووینا بناتے جائیں؟ کیونکہ اب POWER VACUUM میں یہ صورتیں روز بروز تیز ہوتی جائیں گی۔ تو کیا ادیب، اس عالمی سطح پر ہونے والی REPRESSIVE TOLERANCE کے خاموش تماشائی بنے رہیں گے؟ یا اس مجرمانہ لاقانونیت کے خلاف، فکری اور عملی بیداری پیدا کرنے میں کوشاں ہوں گے؟ یا یہ کہہ کر الگ ہٹ جائیں

گے کہ ادب اور ادیب کو، ان صورتوں سے کیا واسطہ؟ کم از کم ترقی پسند ادیب ایسی صورتوں سے خود کو اور اپنی تخلیقات کو الگ نہیں کر سکتے۔ وہ کسی POWER ELITE کی مشین کا پرزہ نہیں بن سکتے نہ ان کی ژلّہ ربائی کر سکتے ہیں۔ ہمارے مفکروں اور ادیبوں کو یہی سوچنا ہے۔ میرا خیال ہے کہ نئے حالات میں ادب اور زندگی کے لئے، ادیبوں کو پھر ایک نئی آئیڈیالوجی بنانی پڑے گی کہ آئیڈیالوجی کے بغیر، نہ کوئی ادب زندہ رہ سکتا ہے اور نہ بغیر آئیڈیالوجی والے ادب میں انسانی فکر اور سماج کو ارتقا کا کوئی راستہ مل سکتا ہے۔ یہ آئیڈیالوجی نئی زندگی کے مثبت امکانات ہی سے بنے گی اور وہ بھی ادیبوں کی نئی نسل کے ہاتھوں کہ اب نئے مسائل اور نئے امکانات کی مشعل بردار، یہی نئی نسل ہے۔ ہم پرانی نسل کے ادیب، ایک مختلف دنیا کے لوگ تھے۔ ہمارے تصورات اور مسائل وہ نہ تھے جو آج نئی نسل کو درپیش ہیں۔ آج کی دنیا، پہلے سے زیادہ منتشر، بے اصول، تنزل پذیر اور غیر واضح سمتوں والے معاشرے اور نظامِ حیات کی دنیا ہے۔ جہاں بے اعتباریاں ہیں اور جہاں آئے دن مصلحتیں اور خود غرضیاں اپنے موقف بدلتی رہتی ہیں۔ طاقت اور دولت کے پیچھے لوگ دیوانے ہو رہے ہیں اور انہیں کو مقصدِ حیات سمجھنے لگے ہیں۔ دوسری طرف انتزاعِ سوویت یونین نے تقریباً پانچ چھ سو سال کی سرمایہ دارانہ کوششوں اور مغرب کے ذوقِ فتوحات کو پھر سے زندہ کر دیا ہے۔ ایک فرق یہ بھی آیا ہے کہ مغرب اور یورپ کے اب معنی بدل گئے ہیں۔ آج مغرب اور یورپ کے معنی صرف امریکہ ہو گئے ہیں اور مغربی جمہوریت اب امریکہ کی "آزاد جمہوریت" ہو چکی ہے، جو ہٹلر کی "قومی اشتراکیت" کے ہم معنی سی نظر آتی ہے۔

ہم جس ہندوستان میں آج زندہ ہیں وہاں بھی تقریباً اسی "قومی اشتراکیت" اور "آزاد جمہوریت" کی فضا بن رہی ہے۔ جو کچھ ۶ دسمبر ۱۹۹۲ء اور اس کے بعد سے ملک میں ہو رہا ہے، وہ تمام سیکولر اور حقیقی جمہوری طاقتوں کے لئے لمحۂ فکریہ ہے اور ترقی پسندی کے لئے بطور خاص کہ دھیرے دھیرے تمام دنیا، امن داشتی اور سیکولر طاقتوں سے دور ہوتی جاتی ہے۔ آخر یہ سب کیسے ہو رہا ہے؟ اور ان صورتوں کے پیچھے کونسی طاقتیں کام کر رہی ہیں؟ سوچنا یہ بھی ہے کہ کیا اب تجدیدِ زندگی، انہیں تخریبی صورتوں میں ہو گی؟ یہ صحیح ہے کہ زندگی ایک مسلسل جدو عمل کا نام ہے مگر اس کا فیصلہ کون کرے گا کہ کون سی جدو جہد یا کون سا عمل، زندگی کی مثبت قدروں کو باقی رکھنے کے لئے ہے اور کون، انسانوں کو تخریب اور تباہی کی طرف لئے جاتا ہے۔ ایسے لوگ بھی ہو سکتے ہیں جو انہیں تخریبی صورتوں کو اصل تعمیری صورتیں سمجھیں اور کہیں کہ وقت، یزداں کا پیرہن ہے جو ہر صبح بدلتا ہے اور یہ بھی زندگی کا ایک رنگ ہے۔ مگر کیا عقل اسے تسلیم کرتی ہے؟ روشن خیالی اور عقلی ایجاب، جذبے کے ساتھ، تخریب کی سرحدوں تک کیسے جا سکتے ہیں؟ وحشت و درندگی (Savagery) تخریب اور جذباتی جنون نے کبھی بہتر سماج اور تہذیب نہیں پیدا کئے، خواہ یہ جذباتی جنون مذہب کے راستوں ہی سے کیوں نہ آیا ہو۔ ہماری نئی نسلوں اور نئے نظریہ سازوں کو یہ بات اچھی طرح سمجھتے رہنا چاہئے۔ مگر سیکولرزم روشن خیالی اور امن کی آواز بلند کر کے جنگ بازوں اور تخریب

کو تہذیب بتانے والوں سے نپٹنا آسان نہیں۔ اس کی روشن مثالیں، بہت سے ادیبوں کی زندگیاں ہیں۔ جرمن ادیب ٹامس مان کا کیا قصور تھا؟ جس کے لئے اسے سزا ملی۔ یہی نا کہ اس نے جنگ کے خلاف امن کے اپیل پر دستخط کئے تھے اور مشرقی جرمنی میں روشن خیالی اور اشتمالی ترقیوں کو سراہا تھا۔ جس کے باعث امریکی نقاد اور ادیب، اس کے مخالف بن گئے۔ ہندوستان اور پاکستان میں ترقی پسندوں کے ساتھ بھی یہی سلوک ہوا اور آئندہ بھی ہوگا۔ اسے بھی سمجھتے رہنا چاہئے۔ اور یہ صورت تقریباً پورے کرۂ ارض پر ہے۔

ادھر روشن خیالی اور سیکولرزم کو روکے رکھنے (CONTAINED) کے لئے ایک نئی اصطلاح "بنیاد پرستی" آئی ہے۔ یہ بنیاد پرستی کی اصطلاح، اچانک کیوں اور کہاں سے آئی؟ کہ پورا برِ اعظم ایشیا خاص طور سے اس کی لپیٹ میں آگیا؟ کسی مشرقی ملک یا اسلامی ممالک میں سے تو کسی نے یہ اصطلاح اپنے لئے استعمال نہیں کی ہے۔ یہ اصطلاح، سیاسی اور مذہبی دونوں رخ رکھتی ہے۔ مذہبی رواداری اور انسانوں کو بہتر زندگی بسر کرنے کے طور طریقوں پر تو ہر مذہب نے ہمیشہ زور دیا ہے، مگر فی زمانہ سیاست نے اسے دو دھاری تلوار بنا دیا ہے۔ ایک طرف تو یہ اصطلاح رسوائے زمانہ بنی ہے جو مسلمات مذاہب اور دین کی پاسداری کرنے والوں کے منھ پر کالک پوتتی ہے اور انہیں عام انسانوں سے الگ کر کے بدنام کرتی ہے۔ اس کو بدنام کرنے کے لئے ایسے مسائل چھیڑے جاتے ہیں، جن سے ایک اشتعال پیدا ہو اور کسی ایک خیال یا مرکز پر اکٹھا ہونے والی جماعت میں بکھراؤ پیدا ہو جائے اور دوسری طرف اس جماعت میں آزاد تعقل پسندی اور روشن خیالی کے خلاف نفرت پیدا ہو اور اس طرح بنیاد پرستی کو چلن میں لانے والوں کا دونوں صورتوں میں مقصد حاصل ہو رہا ہے۔ پھر یہ بنیاد پرست ہیں کون؟ اس کی کہیں وضاحت نہیں ہے۔ یہ واضح رہے کہ یورپ اور امریکہ کے نظریہ ساز اپنے مذہبی نظام اور اس کے کٹرپن کو بنیاد پرستی میں شامل نہیں کرتے۔ یہ لفظ اور اصطلاح صرف مشرقی ممالک اور تیسری دنیا ہی کے لئے استعمال ہو رہی ہے۔ یہاں تک کہ انتزاعِ روسِ جدید کے بعد، وہاں جب پھر سے عیسائیت آج واپس آئی تو وہی قرون وسطیٰ کی عیسائیت ہے جو گریک آرتھوڈاکس چرچ (GREEK ARTHODOX CHURCH) کے نام سے اشتمالی حکومت بننے سے پہلے تھی۔ مگر اس احیا کو بھی بنیاد پرستی نہیں کہا گیا۔ اسی کی خوشنودی کے لئے لینن گراڈ کا کلیسائی نام سینٹ پیٹرس برگ رکھا گیا ہے جو انقلاب سے پہلے تھا اور ان بادشاہوں کی ہڈیاں بھی تلاش کی گئیں جو انقلاب میں مارے گئے تھے اور کہیں دفن کر دئے گئے تھے۔ مگر اس سارے عمل کو بنیاد پرستی نہیں کہا گیا۔ کہیں لکھا تو نہیں ہے، مگر بنیاد پرستی، کی اصطلاح جب بھی آج ہندوستانی سوسائٹی میں استعمال ہوتی ہے تو اس سے مراد اپنے مذہبی فرائض ادا کرنے والے مسلمان ہی ہوتے ہیں۔ ایسا کیوں ہے؟ آخر اپنی چار ہزار سال کی روایتوں کو واپس لانے کی کوشش کرنے والے بنیاد پرست کیوں نہیں؟ جہاں تک مجھے معلوم ہے "بنیاد پرستی" کی اصطلاح ایرانی انقلاب کے بعد ہی وجود میں آئی ہے۔ شاہ کے مغربی طرفدار، شاہ کی ہزیمت کے بعد ایران کے ایک مذہبی پیشوا کے زیر نگیں آنے کے بعد اس حکومت کو بنیاد پرستوں کی حکومت کہنے لگے کیوں کہ اس حکومت

نے امریکہ جیسی طاقت کے اسی طرح دانت کھٹے کر دیے جس طرح ویت نام کے جانبازوں نے امریکہ کو شکست دے کر ایک عجیب و غریب کارنامہ انجام دیا تھا جن کی فتح سے متاثر ہو کر فراق صاحب نے کہا تھا۔

چھوٹی سی ایک قوم نے ہمت ہی توڑ دی
اک دستِ ناتواں نے کلائی مروڑ دی

اس طرح یہ بنیاد پرستی کی اصطلاح قطعی سیاسی اصطلاح ہے جس سے سماج میں انتشار پھیلانے کا کام لیا جا رہا ہے۔ جس سے GLOBALIZATION میں خاصی مدد مل رہی ہے۔ صدر پاکستان ضیاء الحق کے زمانے میں یہ اصطلاح پاکستان میں روشن خیالی اور آزاد فکر کو روکنے میں بہت کام آئی۔ اسلامیانے (ISLAMIZATION) کا سہارا لے کر تعقل پسندی اور فکری آزادی کی وہاں ہر طرح کی مخالفت کی گئی۔ یہاں تک کہ تعلیمی اداروں میں سے ایسا کورس اور ایسی کتابیں خارج کی گئیں جن سے حکومت کے خیال کے مطابق اسلامی عقائد، تصورات اور طور طریقوں پر ضرب پڑتی تھی۔ سزا اور جزا سب کے لئے قرونِ وسطیٰ میں اسلامی، علی الخصوص عرب ملکوں کے طور طریقے اختیار کیے گئے۔ اردو ادب کی تعلیم سے ایسے مصنفین خارج کر دیے گئے اور ان کا مذاق اڑایا گیا جو تعقل پسندی اور حریتِ فکر کے حامی تھے یا اشتمالی نظام حیات کی بعض صورتوں کے حلیف تھے۔ جوش صاحب اور ان کے ہم خیال تقریباً نظر بندوں کی طرح زندگی بسر کرتے رہے اور فیض، فارغ بخاری، احمد فراز اور بہت سے آزاد مفکر اور سیکولر ادیب ملک چھوڑنے پر مجبور ہوئے۔ ہندوستان میں بھی یہ تجربہ 'بھارتی کرن' کے نام پر دوہرایا گیا۔ پھر "مین اسٹریم" نام کا ایک سیاسی لفظ گڑھا گیا جس میں سب کو داخل ہونے پر زور دیا جانے لگا۔ پھر حکومت کے کارندے اور نظریہ ساز ایک قدم اور آگے بڑھ گئے کہ ابھی تک کی مسلمہ تاریخ کو بھی مسخ کرنے لگے اور ہندوستان کی اصل تہذیب کے خود شارح بن گئے کہ وہ جس طرح چاہتے ہیں، اسی طرح ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کو سمجھا جائے اور پھر یہ بھی کہ ہندوستان کی تہذیب صرف ایک فرقے کی تہذیب ہے۔ باقی جو کچھ ہے وہ ہماری تہذیب کا حصہ نہیں ہے اور یہ بھی کہ ہندوستان میں کبھی کوئی مشترکہ تہذیب رہی ہی نہیں اور نہ ہے۔ مگر ان نظریہ سازوں کے لئے کبھی بنیاد پرست کا لفظ اس لئے استعمال نہیں ہوا کہ اس طرح آپس میں تفریق باقی رہے۔ اگر چہ یہ ہمارا اندرونی مسئلہ ہے مگر عالمی سطح پر بھی بہت سے دھوکے کم و بیش اسی طرح کے پھیلائے جا رہے ہیں۔ سوشلزم اور سیکولرزم کے خلاف جو ماحول پیدا کیا گیا، اس میں مذہب کے روایاتی طرز اور اندھی عقیدت کو بھی فروغ دینے کی کوشش کی گئی اور مغرب، علی الخصوص امریکہ میں ان باتوں کی خوب پذیرائی ہوئی۔ یورپ کے شمالی حصوں میں جو سوشلزم کو ہزیمت اٹھانی پڑی، اس سے Globalization کی تمنا کرنے والوں کو یہ یقین ہو گیا کہ اب سوشلسٹ نظام کا خاتمہ ہو گیا، اگر چہ یورپ کے جنوبی حصے آج بھی سوشلزم سے متاثر ہیں۔ جن میں فرانس، اٹلی، یونان، البانیہ اور اسپین کے نام خاص ہیں۔ جہاں بائیں بازو خاصے مضبوط ہیں۔ یہاں ایک طرح کا نیو لبرلزم وجود میں آ رہا ہے۔ اگر چہ یہ محدود صورت ہی میں سہی مگر اس

میں خاصی جان ہے جس سے یہاں کا دانشور طبقہ بھی متاثر ہے۔ ہاں اب نئی صورتوں میں سوشلزم کی دقیانوسیت (CONSERVATISM) اور سخت گیریوں سے چھٹنا چاہئے اور تمام بائیں بازو کو سیاست اور دانشوری میں تسلیم کر کے ہی ترقی پسندی کو پھر ایک نیا راستہ مل سکتا ہے۔ نئی نسل کو ان باتوں کو سمجھنا ہے کہ بہر حال آئندہ کی ترقی پسندی کے وہی مشعل بردار ہیں۔ یہ طے ہے کہ اگلی دانشوری بائیں بازو ہی کے ساتھ چلے گی۔ ادبی محاذ پر بھی جو 'جدیدیت' سے انحراف ہوا ہے اور جس نے تنظیم کو پھر سے اپنا لیا ہے، سیاسی نظریہ ان کا کچھ ہو سکتا ہے یا کوئی نہ ہو مگر ادبی حیثیت سے اور دانشوری کی روایت میں وہ یقیناً ترقی پسندوں ہی کے ساتھ شمار ہوں گے۔ ان تمام لوگوں کی فکر پر بائیں بازو ہی کی فکر کا اثر ہے اگرچہ ان میں سے زیادہ تر ادیب اپنے کو کسی نظریہ کا پابند نہیں مانتے اور خود کو بالکل آزاد کہتے ہیں۔ کچھ اسے پوسٹ مارڈزم بھی سمجھتے ہیں۔ کچھ اسے پوسٹ ماڈرنزم بھی کہتے ہیں۔

جدیدیت ادبی محاذ پر ایک عبوری صورت تھی جسے کچھ دانشوروں نے اصل ادبی صورت سمجھ لیا تھا۔ شاید ادبی سخت گیریوں سے یہ بغاوت کی شکل میں ابھری تھی، جس میں ایک تبدیلی کی خواہش بھی تھی اور کچھ نئے تجربوں کی خواہش بھی۔ اگرچہ یہ فن اور فن کار کے درمیان بدلتا ہوا رشتہ ہی تھا مگر اس نسل نے اپنے سے پہلے کے تمام طرز بیان کو یہ کہہ کر مسترد کر دیا تھا کہ یہ انداز بیان بیانیہ ہے اور اس کی فکر ایک طرح کی گائیڈڈ (GUIDED) فکر ہے، جو نئی نسل کے ساتھ نہیں چل سکتی۔ کچھ دنوں تک اس طرز اور ایک فکر کی گرم بازاری رہی۔ پھر جدیدیوں کے بعد آنے والی نسل نے پھر سے بیانیہ یعنی NARRATION کا سہارا لیا اور پھر اپنے ذہن اور ایقان کو ایک گفتگو دینی شروع کر دی کہ گفتگو ہی سے وہ اپنی سوسائٹی اور اپنے سماج تک ان کے مسائل کے ساتھ پہنچ سکتے تھے۔ وہی "تکلّمو تعرفو" والی بات۔ مگر اس اکھاڑ پچھاڑ میں، شاعری، جیسے اپنی فکر اور اپنا تخیل اور تحیر، سب چھوڑ کر، ایک طرف تو موسیقی کی طرف لوٹی تو دوسری طرف اس میں نثر کی صورتیں پیدا ہوئیں۔ شاعری پر سے فکر کا دباؤ اور سنجیدگی، دونوں ہٹنے لگے۔ ان دونوں صورتوں کے مظاہرے، مشاعروں میں بھی ہو رہے ہیں اور شعری تخلیقات کے مجموعوں میں بھی۔ کم از کم اردو میں یہ دونوں صورتیں بہت واضح ہیں ندا، زبیر رضوی اور کچھ نئی نسل کی شاعری سے مثالیں لینی چاہئے۔ مگر یہ نشیب و فراز تو ادب میں آتے ہی رہتے ہیں۔ سارتر تو یہاں تک چلا گیا تھا کہ ادب کو شاعری کی ضرورت ہی نہیں ہے کہ اس میں تخیل کی جولانیاں، فکر کو حقیقت سے دور کر دیتی ہیں۔ اب یہاں بحث ہو سکتی ہے کہ کون سی حقیقت؟ افلاطون اور ارسطو والی یا مارکس اینگلز سے مستنبط، سماجی حقیقت یا شاعرانہ حقیقت (دستِ صبا)۔ سارتر ایسا کہہ سکتا تھا کہ وہ پہلے فلسفی تھا اور ادیب بعد میں مگر نثر، فکر کو حقیقت کے ساتھ وابستہ رکھتی ہے اور "قابلِ عمل" و "ناقابلِ عمل" دونوں کو بہت واضح طور پر پیش کرتی ہے اور قائل معقول بھی کرتی ہے۔ اگرچہ سارتر سے پہلے بھی اس طرح کی باتیں کہی گئی ہیں۔ اردو میں خود حالی نے مقدمے میں اسی طرح کی بحثیں اٹھائی ہیں اور پھر یہ سلسلہ ہیگل سے ہوتا ہوا، افلاطون کے شاعروں کے،

ویس نکالا، والی حد تک جا پہنچتا ہے۔ یہ ساری باتیں درست ہیں یا نہیں مگر آج کی شاعری، علی الخصوص اردو ہندی شاعری میں جو کچھ ہو رہا ہے، وہ سارتر اور ہیگل کے اقوال و افکار کی طرف متوجہ تو کرتا ہی ہے۔ ذرا ہندی میں شمشیر بہادر اور رگھو بیر سہائے کو ایک طرف رکھئے اور ترلوچن شاستری، دھومل، دوشینت کمار اور سرویشور دیال سکسینہ کی تخلیقات کو دوسری طرف۔ پھر اردو میں مشاعرہ گروپ کے ساتھ نثری نظم کی طرف بڑھتا ہوا رجحان، تو پتہ چلتا ہے کہ مشاعروں کی فضا، ایک تفریحی فضا بن رہی ہے۔ "یہاں جذبے کی سیر ابی" نہیں۔ حسنِ صوت تو ہے مگر جمالِ معنی نایاب یا کمیاب ہے (جمالِ معنی، شعری تحیر اور فکری بلندیوں کے مفہوم میں) اور پھر لطیف شعری روایت کا اظہار بھی نہیں اور نہ فن کی پر اسراریت ہی، ان نمونوں میں باقی رہتی ہے۔ سارتر نے اپنی مشہور کتاب BEING AND NOTHING NESS میں جو ESSENCE BEFORE EXISTANCE کی بات اٹھائی تھی کہ فرد اپنے وجود سے پہلے کوئی جوہر نہیں رکھتا اور ہر فرد اپنے جوہر میں دوسرے سے الگ ہو جاتا ہے، اس لئے فکر میں اجتماعیت پیدا ہو ہی نہیں سکتی اور اس طرح ہر ذات اپنی انا کو دستیاب کرنے میں منفرد ہے اور نتیجہ یہ ہے کہ شاعری اور ادب کا ہر اظہار فرد کی اپنی ذات کا اظہار ہے۔ یہ بحث اور یہ تصور، خاصے الجھے ہوئے ہیں اور اس میں خاصے بھٹکاؤ ہیں۔ کیا فرد کا اظہار ذات کسی خلا میں ہے؟ اور کیا یہ اظہار ذات، ایک بڑے ہالے میں تاریخ اور اپنے سماجی ارتقاء یا تنزل کے دائرے سے باہر ہوتا ہے؟ خود ذات، سماج کی مجموعی ایجابی یا انکاری صورتوں سے الگ ہو کر اپنا وجود کہاں رکھتی ہے؟ فرد کے ہر جوہر پر اس کے سوشل وجود، اس کی تاریخ اور اس کے زمانے کی چھاپ ہوتی ہے۔ وہ کہیں بھی خالص نہیں۔ یہاں تک کہ اس کی انفرادیت بھی دور کے ذوق اور رنگِ زمانہ سے کہاں آزاد ہے؟ اس طرح، فرد اپنی سوچ اور اپنے افعال میں منفرد تو ہو سکتا ہے مگر سماج سے الگ نہیں کہ وہ اسی سماج کے مسرت اور درد و غم ہی سے اپنی دنیا تعمیر کرتا ہے۔ مگر خیر کہ اب اس کا مسئلہ کہاں۔ اب یہ صورتیں خاصی بدل گئی ہیں اور اس پر بہت بحث بھی ہو چکی ہے اور ادیبوں کی نئی نسل، اب ان مباحث سے آگے بڑھ آئی ہے۔

یہیں پر چند باتیں مابعد جدیدیت کے بارے میں بھی کہ ادھر ساختیات اور پس ساختیات کے بعد، مابعد جدیدیت کا بڑا چرچا ہے۔ جدیدیت کے ازکار رفتہ ہو جانے کے بعد امریکی ادبی اصطلاح پوسٹ ماڈرنزم کا آج کل بڑا ذکر رہتا ہے۔ میں نے اپنی اس گفتگو کی ابتدا ہی میں یہ ذکر کیا ہے کہ دوسری سیاسی اور ادبی اصطلاحوں کی طرح، پوسٹ ماڈرنزم بھی ایک سیاسی اصطلاح ہے، جو ادب کے راستے سے سیاست میں داخل ہوئی ہے۔ یہ واضح رہے کہ یہ بات پوسٹ ماڈرنزم کی غرض و غایت کے سلسلے میں کہی جا رہی ہے۔ اس پر بات نہیں کی جاتی کہ پوسٹ ماڈرنزم کی تعریف کیا ہے یا اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں۔ پوسٹ ماڈرنزم کے مفتین تو اسے ایک ادبی تحریک ہی کہتے ہیں اور اس کی جڑیں سولہویں صدی کے آرٹ کی تفہیم اور فنی لوازم کی شناخت سے لے کر آج کی ادبی تحریکات تک پھیلا لیتے ہیں۔ لیکن سچ بات یہی ہے کہ پوسٹ ماڈرنزم کا سب سے اہم رُخ اس کا اینٹی مارکسزم (ANTIMARXISM) ہونا ہی ہے اور تمام روشن خیالیوں (-ENLIGH)

TENMENT کی ضد۔ کہ روشن خیالی ہمیشہ زندگی کے ترقی پسند رویے ہی کی طرف لے جائیگی اور آج کی GLOBALIZATION والی سیاست یہی نہیں چاہتی۔ کرسٹو فرنورس اور دوبو ا (P. DUBOIS) نے اپنے مقالے GETTING AT TRUTH اور دوبوا نے اپنی کتاب "ٹارچر اینڈ ٹروتھ" (TORTURE AND TRUTH) میں اس صورت حال پر تفصیلی بحث کی ہے۔ کرسٹو فرنورس کے بقول ایرا سمس (ERASMUS) (نشاۃ الثانیہ کے ایک فرد) سے لے کر آج تک جب بھی روشن خیالی کی بات اٹھتی ہے تو مذہب کی اندھی تقلید کرنے والے روشن خیالی کے مخالف بن جاتے ہیں۔ ایسی صورت میں طاقت پر قبضہ برقرار رکھنے والے، ایسی اندھی تقلید کرنے والوں کو روشن خیالی کے خلاف اکساتے ہیں اور ان کا استحصال کرتے ہیں اور نہیں چاہتے کہ لوگ روشن خیالی کی طرف جائیں۔ اس طرح اپنی خاص سیاست کی مدد کی خاطر ایسی اوٹی اصطلاحیں لاتے ہیں اور لوگوں کو لپیٹ لیتے ہیں۔ پوسٹ ماڈرنزم بھی ایک ایسی ہی اصطلاح ہے جس کا اشارہ یہ ہے کہ جو کچھ بھی ماورائے اور اک اور عقیدہ ہے، وہی زندگی کی سچائیاں ہیں۔ انہیں کو تسلیم کرنا چاہئے۔ لبرلزم اور روشن خیالی، سب کچھ انہیں کے ایجاب وقبول سے ہونا چاہئے۔ تبھی وہ روشن خیالی او زار لقاسب کچھ ہے۔ اور ظاہر ہے کہ " ان کٹر پنتھیوں کی روشن خیالی اور ان کی داخلیت (-INWARD NESS) عیسائی صحیفوں اور ان کے ہر دور کے مفسرین کی مطابقت ہی سے آئی ہیں جس میں آزاد خیالی اور عقلیت یا تو نہ ہونے کے برابر ہے یا بے حد مشروط ہے۔" ایسی تفاسیر سے طاقت پر قبضہ رکھنے والوں ہی کو فائدہ پہنچتا ہے۔ نئی مغربی اصطلاح پوسٹ ماڈرنزم کا سارا چکر یہی ہے۔ ساری فکری اور لفظی تقلیبی (LOGOCENTRIC) تاویلات اسی طرح کی ہیں مگر یہ سب جیسے ہی ایک وسیع فلسفیانہ سماجی اور تہذیبی تناظر میں پیش ہوتے ہیں، تو ان کی حقیقت کھل جاتی ہے اور یہ سب بے معنی اصول ہو کر رہ جاتے ہیں۔ ان کی جڑیں ایک طرف تو کٹر عقیدوں کی زمین میں پیوست ہیں تو دوسری طرف یہ نیٹشے اور ہائیڈیگر کی FLUX والی تھیوری کی طرف مڑ جاتی ہیں جہاں انہدام کے بعد کسی تعمیر کی ضرورت نہیں ہونی چاہئے۔ مارکس نے بھی انہدام (De-construction) کی بات کی تھی مگر وہاں انہدام کے بعد ایک نئے سماج کی تشکیل بھی تھی۔ گویا مارکس کے سامنے رومی کا نقطۂ نظر تھا۔

ہر بنائے کہنہ کا باداں کنند
اول آں بنیاد را ویراں کنند

کہنے کو تو پوسٹ ماڈرنزم ایک اوٹی اصطلاح ہے جس میں فرد کی انفرادی اور نجی قدروں کو اہمیت دی جاتی ہے، جہاں زندگی کے تمام رویے انفرادی اطمینان اور آسودگی کے لئے خود مختار بتائے جاتے ہیں مگر کن پینتروں سے اس کے ڈانڈے آج کی جارح اور من مانی کرنے والی طاقت کی بھوکی سیاست سے گھوم کر ملائے گئے ہیں جس نے ساری دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا ہے۔ اب ذرا پلٹ کر اس GLOBALIZATION والے نظریے پر نظر ڈالئے جس کا تذکرہ ابتداء میں کیا گیا ہے اور اندازہ کیجئے کہ ادب کو سیاست سے الگ رکھنے کی

تلقین کرنے والے، کتنے پیچیدہ راستوں سے ادب کو جبری سیاست کا اسیر کر رہے ہیں؟

ابھی ایک مسئلہ ادب کی دنیا میں فوکو (FOUCAULT) اور لیوتار (LYOTARD) کا علم و ادب کو منڈی کی چیز بن جانے کے سلسلے میں رہ جاتا ہے، جہاں علم و ادب جذبے اور محسوسات سے نہیں آئیں گے بلکہ کمپیوٹر کے ڈیٹا بینک (Data bank) اور مشینوں میں بند پروگراموں سے بنے (MANUFACTURE) ہوں گے۔ یہ علم، انسانی دماغ نہیں بلکہ مشینیں بنائیں گی اور یہ بن کر ماس میڈیا کے ساتھ میں، منڈی میں آنا شروع ہو بھی گیا ہے۔ پھر علم کی منڈی میں جسے علم کی جتنی ضرورت ہو گی، اتنا علم پہنچا دیا جائیگا۔ ایسی صورت میں ایک طرف، علم کی توقیر اور کوالٹی گھٹے گی تو دوسری طرف ذہانت کا اس میں کوئی دخل نہ رہ جائیگا۔ بلکہ ذہانت کے بجائے تعداد اور وزن اہم ہوں گے۔ جیسا کہ آج کل ہندوستان میں ہو رہا ہے کہ علم اور تعلیم، ایک طرح کی انڈسٹری بنتے جا رہے ہیں۔ پھر جس علم کی منڈی اور ڈیٹا بینک میں جتنا ترقی یافتہ مال ہوگا، وہ اپنا ترقی یافتہ مال دے کر اپنی شرائط بھی، علم خریدنے والوں سے منوائے گا اور یہی ترقی یافتہ علم (KNOWLEDGE) بیچنے والا سیاسی اور معاشی طاقت پر بھی قابو رکھے گا اور تمام دنیا سے اپنی شرطوں پر کام کرائے گا۔ ایسے میں شاید روشن خیالی، انسانی ہمدردیاں، درد و غم اور شاید ظلم و جبر بھی سب کلوگرام یا میٹر اور سینٹی میٹر کے حساب سے بکیں گے۔ ایسے میں ترقی پسندی کا اس طرح کی صارفیت کی طرف کیا رویہ ہوگا، اسے بھی سوچنا ضروری ہے۔ پھر یہ بھی کہ آئندہ کی دانشوری میں یہ صورتیں مددگار ہوں گی یا مضر، نئی نسل کو اس پر بھی غور کرنا چاہئے۔

☆☆☆☆

پوسٹ کلونیلزم ــــ تنقید کی دنیا میں ایک نئی ہوا

جیسے ہی تنقید اور ادب میں پوسٹ کلونیلزم (Post Clonialism) یعنی مابعد نوآبادیات کی بات شروع کی جائے گی، تو یہ بات بھی طے ہے کہ ادب اور سیاست کے میل جول، مسائل اور محرکات کی بھی باتیں اٹھیں گی۔ تہذیب اور تاریخ کے بدلنے اور اس کے اتار چڑھاؤ کی بھی صورتوں کا جائزہ لیا جانا ناگزیر ہوگا۔ شاید پوسٹ کلونیلزم کی بات شروع ہی نہ ہوتی، اگر ۱۹۴۵ء میں محوری طاقتوں (AXIS POWERS) کو عالمی جنگ میں شکست کا سامنا نہ ہوتا اور اتحادیوں (ALLIED FORCES) کو یہ فکر پریشان نہ کرتی، کہ اب اس عالمی جنگ کے بعد ہمارے پاس کیا بچا اور یہ کہ اب معاشی طور پر ہم کہاں اور کیا رہ گئے۔ اور یہ بھی کہ تمام دنیا میں پھیلی ہوئی اپنی حکومت میں سے ہم، کیا کیا اب سنبھال یا بچا سکتے ہیں۔ اس جنگ میں سب سے زیادہ خسارے میں وہ رہے جن کا دعویٰ تھا کہ ہماری حکومت اتنی وسیع ہے کہ، اس پر سورج کبھی نہیں ڈوبتا یعنی برٹش راج۔ اس جنگ میں سب سے زیادہ فائدہ امریکہ کا ہوا جس نے جرمنی اور جاپان کی شکست کے بعد، درپردہ اپنے سب سے بڑے حلیف اور حریف بھی برطانیہ کو شکست دیدی کہ ایک طرف تو ان کا کالونیاں بنانے کا جذبہ ٹوٹا تو دوسری طرف، وہ کالونیاں بھی ٹوٹنے کے لئے خود بھی ہاتھ پاؤں مارنے لگیں جو برٹش راج کے زیر نگیں تھیں اور جو رفتہ رفتہ ٹوٹنے بھی لگیں۔ کچھ کو تو برٹش راج نے خود چھوڑا اور کچھ کو اس کے ساتھ کی اتحادی طاقتوں نے آزاد کر دیا اور کچھ نے لڑ بھڑ کر اپنی آزادی خود حاصل کر لی۔ ان میں انڈونیشیا، الجیریا، لیبیا اور ویت نام خاص ہیں۔ اور برٹش راج سے خود چھٹکارا پانے والوں میں، برصغیر کے ہندوستان، برما اور سیلون یعنی سری لنکا تھے۔ لیکن یہ بحث یہیں چھوڑی جاتی ہے کہ اس مقالے کا مقصد، تاریخ اور سیاست کا وہ محاسبہ نہیں، جس کے ساتھ یہ مقالہ شروع کیا گیا ہے، بلکہ، ان ادبی صورتوں کا احصا کرنا مقصد ہے، جو، ان کالونیوں کے ٹوٹنے کے بعد عالمی ادبی منظرنامے پر ظاہر ہوتی ہیں، جن میں پوسٹ کلونیلزم بھی ایک خاص صورت ہے جس کی واضح پہچان اور شناخت ابھرا ہی (CRISTALISED) ڈھنگ سے ۱۹۸۰ء کے آس پاس شروع ہوتی ہے اور جس کا دامن کلونیلزم کی نجات سے دنیا کی نئی گھیرابند سیاست (NEW WORLD ORDER) کی مخالفت سے، سوشلسٹ عوامی جدوجہد تک پھیلا ہوا ہے اور جس میں اب انتزاع سوویت روس کے مسائل بھی شامل ہو گئے ہیں۔ اس لئے اب یہ اصطلاح، صرف سیاسی اصطلاح نہیں رہی، بلکہ مغرب میں تو یہ ادبی تحریک یا تھیوری (THEORY) بنی ہے جیسے ساختیات،

پس ساختیات، مابعد جدیدیت، رد تعمیر یا تشکیل (DECONSTRUCTION)، تانیثیت اور جنس تھیوری (GENDER THEORY) یا "مابعد جدیدیت کے بعد" (BEYOND POST MODERNISM) اور ریسپشن تھیوری (RECEPTION THEORY) وغیرہ اس طرح پوسٹ کلونیلزم کوئی ادبی تنقیدی مظہر (PHENOMENON) نہیں جو یکا یک کہیں سے ٹپک پڑا ہو۔ احاب حسن نے اسے ایک سوشیو، پولیٹیکل ایجنڈا بتایا ہے، جس میں رد ابلہ فریبیت (DEMISTIFICATION) اور صنمیاتی تردید (DEMETIFICATION) سب شامل ہیں[1] اور جس میں سب سے زیادہ زور سیاست پر ہوتا ہے (THE EMPHASIS ON POLITICS IS STRONGER) مغرب میں، دانشوروں کے طبقے میں، آج سب سے زیادہ بحث کا موضوع، یہی پوسٹ کلونیلزم بنی ہوئی ہے۔ یونیورسٹیوں کے تعلیمی نصاب اور پروگرام میں بھی عام طور پر پوسٹ کلونیلزم شامل ہے اور ان ملکوں میں خاص طور پر جو ایک مدت تک یورپ کی کالونیاں یا اس کے دائرۂ اثر میں رہ چکے ہیں۔ یہاں، اس تبدیلی اور اسی سے ملتی جلتی دوسری صورتوں کا بھی بطور، ادب کے نئے سروکار، جائزہ لیا جا رہا ہے، اور ایسے جائزے میں ریڈیکل لفٹ (RADICAL LEFT) اور نیو لفٹ (NEW LEFT) صورتیں خاص طور پر حاوی ہیں۔ ہیرن گوہین (HIREN GOHAIN) نے پوسٹ کلونیلزم کو کچھ اس طرح پیش کیا ہے:

> "پوسٹ کلونیلزم، انسانیت کو نجات دلانے کے لئے، کسی جدوجہد یا کسی آئیڈیالوجی کی تدوین کی بات نہیں کرتی بلکہ، یہ سابق کالونیاں بنانے والوں یا کالونیوں میں برتے جانے والے طور طریقوں کے خلاف مقاومت کی لفٹ لبرل دانشوروں کی آواز ہے جو ایسے مغربی اسٹیبلش منٹ کے خلاف اٹھی ہے، جو کالونیاں بنانے پر یقین رکھتے تھے اور اپنے اس عمل کو حق بجانب سمجھتے تھے"۔

ایڈورڈ سعید اور مرے کریگر تو انہیں بھی نئی کالونیاں بنانے والوں میں شامل کرتے ہیں جو باہر سے "آزاد شدہ کالونیوں" کی معاشی اور سیاسی صورتوں کو آج بھی کنٹرول کر رہے ہیں اور انہیں بھی جو اپنے ہتھیاروں کی بہتری (ARM SUPERIORITY) کے بل بوتے پر "تیسری دنیا" بنا کر اسے اپنے حصار میں لئے ہوئے ہیں۔ اس حصار میں وہ آزاد ملک بھی ہیں جو ان ہتھیار بند طاقتوں کے رحم و کرم پر، ان کی چشم کرم کے منتظر رہتے ہیں۔ اور انہیں کی چشم و ابرو کے اشاروں پر کام

---

(1) Queries for post colonial studies-journal of literary criticism p.26-Ehab Hasan

کرتے رہتے ہیں جب کہ ان کے ملک کے عوام ایسی تابعداری کو پسند نہیں کرتے۔ اس حصار میں وہ بھی داخل ہیں جنہیں "نیو ورلڈ آڈر" اور سوپر پاوروں نے بظاہر صلح و آشتی اور "امداد کنندہ" کا چہرہ دکھا کر، ان کی معیشت اور ان کے بازاروں پر قبضہ کرنے کی کامیاب کوشش شروع کردی ہے۔ گویا، زور زبردستی سے نہیں بلکہ بہلا پھسلا کر اور معاشی طور پر دست نگر بنا کر ان ملکوں پر قبضہ کرتا ہے۔ جس میں ملٹی نیشنل کمپنیاں اور ان کے استحصال کنندگان بھی معین ہیں۔ اور اب یہ ایک طرح کی NEO-COLONIAL پالیسی ہے جس کے پیچھے گلوبلائیزیشن کا وہ اطمینان ہے جسے ایک امریکی خارجہ پالیسی کے ماہر TUCKER نے اس طرح کہہ کر پیش کیا ہے کہ "ہم انہیں اچھی طرح جانتے ہیں کیونکہ ہم نے، ان پر حکومت کی ہے اور یہ کہ ان کی اپنی کچھ حیثیت نہیں۔ یہ صرف ہمارے نقال (IMMITATOR) ہیں۔ اس لئے انہیں ہم جس طرح چاہیں گے چلا لیں گے"[1] برصغیر، ہندوستان اور پاکستان میں یہ نیوکلونیلزم، اپنے پرانے کارڈ کو نیا بنا کر، پھر ہندو مسلم تنازعات کی نئی صورت اس طرح بنا رہی ہے کہ ہندوستان میں، ہندو روحانیت (HINDU SPIRITUALISM) کو مادّی صورتوں سے بڑھاوا دے کر، فاشیزم کی سرحدوں تک لئے جا رہی ہے، جہاں اقلیتیں، اپنی تعلیمی تہذیبی اور معاشی صورتوں میں سب سے نچلی سطح پر پہنچ جائیں اور پھر بقول بال ٹھاکرے، انہیں اٹھا کر سمندر میں پھینک دیا جائے (آگے سمندر ہے۔ انتظار حسین) اور اگر ایسا نہ کیا جائے، تو، اُن سے ووٹ دینے کا حق چھین لیا جائے، جو اقوامِ عالم کی جمہوریت میں شاید اپنے قسم کا پہلا تجربہ اور کارنامہ، اُس سابق کالونی میں ہوگا جو کبھی اپنی آزادی اور جمہوری حقوق کے لئے متحدہ طور پر لڑ رہی تھی۔ دوسری طرف ہندوستان کا دلت طبقہ یا تو پیس دیا جائے یا اپنے حریف طبقے کے مدمقابل ہو کر ہندوستانی سماج میں انتشار کی صورت پیدا کر دے۔ اُدھر پاکستان میں طبقاتی جھگڑے نسلی (ETHNIC) جھگڑے، مقامی لوگوں کے مہاجر اور غیر مہاجر ہونے کے جھگڑے، آئے دن فوجی حکومتوں کا بننا، جمہوریت کا عارضی تجربہ اور پھر اُس کا انتزاع، سب یہی صورتیں پیدا کر رہے ہیں۔ اس طرح یہ سابق کالونیاں، چھٹنے کے بعد بھی، برصغیر میں نئی کالونیاں بنانے (COLONIZATION) والوں کے ایسے جال میں پھنس گئی ہیں، جن کا سلسلہ اپنے مقامی مسائل کے ساتھ، سری لنکا، برما، انڈونیشیا، سنگاپور بلکہ اب تو ہانگ کانگ اور شنگھائی تک پھیل گیا ہے۔ جس پر عراق، عرب اور فلسطین کے مسائل مستزاد ہیں۔

ایسی عالمی سیاسی، صورتِ حال میں ادبی اور فکری صورتیں بھی بدل رہی ہیں، جو اپنی عالمی ادبی تھیوریوں کے ساتھ ساتھ، سابق کالونیوں کی علمی اور ادبی دلچسپیوں پر بھی ایک طرح کا چھاپہ مار رہی ہیں۔ کبھی ان ادبی تھیوریوں کا دباؤ ڈال کر، کبھی اُن کی مشرقی ادبی روایات کی بے مائیگی کا

---

(1) Covering Islam, by Edwardsaeed P. 38, Edition March 1997- Vintage Books.Newyork.

احساس دلا کر اور کبھی طرح طرح کے نئے پن کا لالچ دے کر۔ اس طرح یہ سابق کالونیوں اور تیسری دنیا کے ادیب اور دانشور، ایک تناؤ (TENSION) سے گزر رہے ہیں ۔ کیا اختیار کریں اور کیا چھوڑیں۔ انھیں، اپنی مشرقیت (ORIENTATALITY) کا بھی پاس ہے اور مغرب کی نئی ادبی تھیوریاں بھی انہیں ڈہکاتی ہیں ۔ فکری صورتوں کے لئے نیشنلزم، اب مغرب کی طرح مشرق میں بھی از کار رفتہ ہو چکی ہے۔ ہندوستان کا فکری سماج ایک طرح سے ٹوٹ چکا ہے۔ ٹکراؤ، اس وقت، سیکولر طاقتوں اور اوپر سے اوڑھی ہوئی سیاسی نیشنلزم کی تنگ نظر صورتوں میں اتر کر نیٹو (NATIVE) روحانیت کی اختیار کردہ صورتوں کے ساتھ، فاشزم کی شکل اختیار کرتی طاقتوں میں پورے برصغیر میں پھیلا ہوا ہے ۔ ایک طرح سے قدیم عقائد، توہمات اور نسل پرستی (ETHNICITY) کو (ان آزاد کی ہوئی کالونیوں میں)، پوسٹ کلونیلزم کا سنگ بنیاد بنانے کی کوشش ہو رہی ہے (جسے برصغیر کی پوسٹ کلونیل تھیوری کا ایک حصہ کہا جا سکتا ہے) ۔ دوسری طرف کثیر الاوضاع (PLURALITY) صورتوں، UNIVERSALITY اور UNIFIED SELF HOOD (منظم ذات) کی کشمکش بھی جاری ہے۔ یہ ایک الگ ٹکراؤ ہے، جس پر بچی کھچی، امپیریلزم یا کم از کم شیر کی واپسی[1] (RETURNING LION) والا مزاج، اپنا سایہ ڈالتا رہتا ہے، جس کی ایک ادبی صورت اب پوسٹ ماڈرنزم یعنی مابعد جدیدیت، کی صورت میں رونما ہوئی ہے جسے فریڈرک جیمسن نے دو طریقوں سے پیش کیا ہے (۱) "پوسٹ، ماڈرنزم، سرمایہ دارانہ سسٹم کا سب سے نیا رخ ہے" (POST MODERNISM IS THE LATEST PHASE OF WORLD CAPITALIST SYSTEM) (۲) "پوسٹ ماڈرنزم پرانی سرمایہ داری کی تہذیبی منطق ہے ۔" (POST MODERNISM IS THE CULTURAL LOGIC OF LATE CAPITALISM.)

(Turth About Post . Modernism- By C. Norrice)

کرسٹوفر نورس اسے "OLD THEME FOR NEW TIMES" بھی کہتا ہے۔ مگر خیر۔

ادب میں، پوسٹ کلونیلزم کے دو رخ صاف نظر آ رہے ہیں ۔ جہاں جہاں مغرب کی کالونیاں رہی ہیں، وہاں آزاد صورتوں میں، کالونی بنانے والوں (COLONIZERS) اور اُن

---

[1] انگریز جب ۱۹۴۷ء میں ہندوستان سے جانے لگے تو انہوں نے ہندوستان کے سکوں کے پیچھے ایک شیر کے نقوش ابھار کر بنائے جس میں شیر گردن جھکائے ہوئے غیظ و غضب کی حالت میں واپس ہو رہا ہے۔ بتانا یہ تھا کہ ہم ہندوستان سے شکست کھا کر نہیں جا رہے ہیں بلکہ اپنی مرضی سے چھوڑ رہے ہیں کہ اب یہ برٹش راج کی پالیسی ہے یہ سب امپریلزم کا مزاج ظاہر کرتا ہے (م ۔ ع)

کے حلیفوں نے اب گلوبلائیزیشن (Globlization) ملٹی مارکٹ سسٹم اور نئی ادبی تھیوریوں سے ذہن اور کلچر کو اپنے حلقۂ اثر میں لینا شروع کر دیا ہے۔ دوسری طرف ادبی صورتوں میں، خیال، سیاست اور تاریخ سے دوری اور بیگانگی کو خاص اہمیت دی جارہی ہے اور اس کی جگہ GRAMMATOLOGY یعنی تحریر میں "الفاظ مفہوم اور معانی جو محض صرف و نحو کی رو سے نکال لئے جائیں اور دیگر تمام لوازمات کا لحاظ نہ کیا جائے" ۔ (بابائے اُردو) ۔ لسانی تجزیوں کی اہمیت، متنیت (TEXTUALITY) اور قدیم کلاسکی ادب کے مطالعے پر امریکی نو تنقید والوں کی طرح خاصہ زور ہے۔ متنیت بھی ایسی' جس میں صنائع بدائع، الفاظ کی آواز و اصوات، تشبیہات و استعاروں کی جہتوں پر بحث تو ہو مگر معنی و جہاتِ معنی، اُن کے اثرات، اُن کے دائرہ ہائے کار کہاں ہیں اور کیسے ہیں، تاریخ اور اُن کے سوشل آڈر سے اُن کا کیا رشتہ ہے، ان سب پر باتیں نہیں ہونی چاہئے ہیں۔ متن (TEXT) کے نیچے ایک تحت متن (SUB-TEXT) کی تلاش ضروری ہے، جو ٹیکسٹ کے اصل مفہوم کو سمیٹے ہوئے ہے اور جو اصل متن کو نئے معانی سے آشنا کرتا ہے اور یہی اصل متن کے مصنف کا مقصد بنتا ہے۔ یقیناً تنقید ایک ارادی (CONATIVE) عمل ہے اور تنقید میں تمام معلومات کا حصول اگر ممکن ہو تو، یہ اچھی بات ہے مگر اسے صرف اپنے مطلب کی بات نہیں ہونا چاہئے۔ پھر یہ حصول عمل، الفاظ و معانی کے تمام جہات اور متعلقات کے ساتھ ہی، مصنف اور اس کی تخلیق کو مکشوف (UNFOLD) کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید نے تنقید کے سلسلے میں، فوکو کے حوالے سے، جو بات کہی ہے، "اگر تمام معلومات جدال پسند (CONTENCIOUS) ہیں اور تنقید بھی معلومات فراہم کرتی ہے تو اُسے کھلے طور پر بیباک ہو کر جدال پسند (CONTENCIOUS) ہونا چاہئے" [1] پھر یہ بھی کہ ناقد کسی بھی طرح سے تحریر میں دنیاوی بصیرتوں اور علائق سے آنکھیں نہیں چرا سکتا کہ ادب میں "دنیاویت" (WORLDLINESS)، انسانوں کے درمیان سے آتی ہے اور انہیں کے لئے ہوتی ہے۔ "ایک باشعور سماجی تنقید، ادب اور دنیا، دونوں میں سے کسی کو چھوڑ نہیں سکتی" [2] یہ بات راقم کے پسند کی بھی ہے۔ یہ اصول، جو ٹیکسٹ کے متعلق کچھ لوگوں نے بنا رکھا ہے، کہ اسے "خالص" ہونا چاہئے اور اس کے سروکار، صرف ٹیکسٹ کی تشکیل اور تعمیر (CONSTRUCTION) سے ہونا چاہئے اور بس، مجھے، اس میں اشکال ہے۔ اگر ٹیکسٹ کا جائزہ صرف مصنف کی صناعی اور ٹیکسٹ کی تزئین کاری ہی تک محدود رہ گیا اور ناقد نے، مصنف پر وقت، تاریخ اور دور کے ذوق کے دباؤ اور اس دباؤ کے پیچھے سماجی مجبوریوں کو چھوڑ دیا تو

(1) The World, The text and the Critic-by Edward saeed p.224

(2) The world, the Text and The Critic-Edward Saeed P.16

کبھی بھی ٹیکسٹ کا صحیح محاسبہ نہیں ہو سکے گا چاہے ناقد کتنی ہی موشگافیاں کیوں نہ کرے ۔ اور GRAMMATOLOGY کے تمام آنکڑے اور پینترے کیوں نہ استعمال کرے ۔ اگر ناقد نے ٹیکسٹ کے بیان (STATEMENT) سے معذرت کر لی تو پھر حقیقت ، اس پر اپنے تمام فکری اور علمی و ادبی (EPISTEMOLOGICAL) راز نہیں کھولے گی کہ ٹیکسٹ کا بنیادی تفہیم تو وہی فکری اور علمی بیانات (STATEMENTS) ہیں جن سے ناقد منہ پھیر کر نکل جانا چاہتا ہے۔
ایسی کوشش تنقید کا صحیح رُخ نہیں ہے ۔ نہ ہی یہ تنقید کا عصری شعور ہوا اور نہ یہ تمام ایسی کارکردگیوں کا محاسبہ ہوا جو انسانوں کی زندگیوں سے متعلق ایک خاص دور اور تاریخ کی کسی ایک تہہ (F O L D) میں نہاں ہوتا ہے۔راقم دریدا صاحب کے قول "کلچر سے بے تعلق رہو" (DETACH FROM THE CULTURE) اور یہ کہ "ٹکسٹ میں اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے کہ جو کچھ (سامنے کی باتیں) اس میں قاری کے لئے پیش کی گئی ہیں"۔
(A TEXT IS NOTHING MORE THAN WHAT IS IN IT FOR THE READER) سے اتفاق نہیں کرتا کیونکہ پوسٹ کلونیلزم کا ماننا ہے کہ ٹیکسٹ میں قاری کے لئے وہ معنوی اور سماجی صورتیں چھپی ہوئی ہیں جو سطح پر نظر نہیں آتی ہیں ۔ اسی میں وہ سیاسی اور تاریخی پرچھائیاں بھی ہیں جن کے درمیان سے ٹیکسٹ ، اس کا مصنف اور مرتب گزرا ہے جس کا کچھ اشارہ اوپر کیا بھی گیا ہے ۔ یہاں تک کہ خالص تشبیہات اور استعارے بھی کسی دور کی سماجی اور صناعانہ دلچسپیوں اور اشاری صورتوں سے ہی مرتب ہوتے ہیں ۔ جنہیں کلچر سے الگ ہو کر (DETACHED) سمجھنا زیادہ تر ناممکن ہوتا ہے۔ مثالیں ہر ادب کے ہر دور میں موجود ہیں ۔
انگریزی ادب میں ، چاسر سے شیکسپیئر اور پھر رومانوی دور اور بعد کے اُدوار ، سب میں تشبیہات اور استعاروں کی معنویت، تشکیل (C o i n a g e)، وجہ شبہ اور تقابل (COMPARISON) کل استعمال سب اپنے کلچر کے ساتھ ہی ، اپنی معنویت اور ان صورتوں کا اظہار کرتے ہیں ۔ اردو والوں کو اپنی تفہیم کے لئے ، دہلوی ، لکھنوی اور کلونیل کلچر کے ہر موڑ (P H A S E) کو نظر میں رکھنا چاہئے ۔ مذہبی صورتوں کے لئے عیسائیت میں کرفیو بیل (CURFEW BELL)، آج کے کرفیو یعنی کرفیو آڈر سے کس قدر مختلف ہو گیا ! کرفیو بیل جو تقدس کی پہچان رکھتا تھا ، وہ آج نظم و نسق (LAW AND ORDER) اور کسی حد تک جرم (CRIMNALITY) سے متعلق ہو گیا ہے ۔ اسی طرح "تثلیث" (Trinity) 'عشائے آخر' (LAST SUPPER) اور 'INQUISITION' کو اپنے پس منظر ، تاریخ اور مذہبی سیاق وسباق سے الگ ہو کر کہاں سمجھا جا سکے گا؟ ۔ کیا دریدا صاحب خالص علم تعلیمات (P E D A G O G Y) اور خالص علمیات (E P I S T E M O L O G Y) اور

GRAMMATOLOGY کی مدد سے، ان مذہبی نیم مذہبی اور تاریخی صورتوں کو یہ کہہ کر سمجھ اور سمجھا سکتے ہیں کہ "ٹیکسٹ کے باہر کچھ نہیں ہے۔ ادھر اُدھر کچھ مت دیکھو، صرف ٹیکسٹ اور اُس کے الفاظ اور الفاظ کے خالی فریموں کو دیکھتے رہو۔" تنقید، اس سبق سے بھی، ادب کا صحیح محاسبہ نہیں کر سکتی اور پوسٹ کلونیلزم تنقید میں تو یہ سبق بالکل ہی بے معنی ہوگا۔ صرف "SIGNIFIER" یا "SIGNIFIED" اور خالص "ڈسکورس" اس کا مداوا نہیں کر سکتے۔ یہ سب ایک طرح کی ہیئت پرستی (FORMALISM) ہے جس پر دائیں بازو کی فکر کا سایہ ہے، جو سماجی اور سیاسی ڈسکورس سے ادب اور تنقید کو الگ کرنا چاہتی ہے تاکہ حالات، اُن کے محرکات، تظلم اور دباؤ کی شدت اور ان کے ابعاد کا اندازہ نہ ہو سکے۔

پوسٹ کلونیل مطالعے نے تنقید میں خاص طور پر، نئے مطالعات اور تفہیم کے نئے آفاق پیدا کئے ہیں۔ تمام پوسٹ کلونیل مطالعوں میں، ادب، تاریخ، سیاست، سوشیالوجی، طبقاتی سطحیں اور ان سے مبنی ہوئی ادبی تفہیم اور اپنے موجودہ حالات کی اظہاریت، تقریباً جزو لازم (MUST) کا درجہ رکھتے ہیں جن میں عام قومی اور طبقاتی نفسیات اور بدلتی ہوئی قدریں بھی شامل ہوگئی ہیں۔ پوسٹ کلونیل تھیوری میں تنقید صرف روایتی صورتوں سے محاسبے کا اقدام نہیں کرتی۔ اس میں تخلیق (PRODUCTION) اور تجسیم، اب نئے مسئلوں کو لے کر نئی صورتوں سے ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ جمالیات کے متعلق بھی پوسٹ کلونیل تھیوری میں خالص اور روایتی جمالیات سے نہیں بنتے بلکہ گرد و پیش کا کلچر، دور کے ادب کا نیا شعور وغیرہ مل کر جمالیات اور فکری جہات کی تجسیم کرتے ہیں۔ ایک صورت یہ بھی، اس طریق تنقید میں پیدا ہوئی ہے کہ، اب کلچر اور اس کے محرکات کا نیا تجزیہ ہو رہا ہے۔ کچھ بھی پہلے سے تسلیم شدہ (ACCEPTED) نہیں ہے۔ نہ کوئی AXIOM (جامع قول) ہے۔ کالونی بنانے والوں (COLONIZERS) کے دباؤ نے، نوآبادیات، کو جو فکری سطح پر مفلوج بنا کر، انھیں اپنی بالادستی اور عقلی ذہانت کی درخشندگی سے پست کر رکھا تھا، اس دباؤ کو پوسٹ کلونیل نوآبادیاتی فکر نے، اب اُتار پھینکا ہے۔ اب مشرقی تنقیدی سرمائے کی بھی چھان پھٹک شروع ہوگئی ہے اور اُس سرمایے کی قدر و قیمت کا اندازہ پوسٹ کلونیل طریق کار میں لیا جا رہا ہے۔ ان میں ادب کو آنکنے کے کچھ داخلی اور بہت سے عضویاتی (ORGANIC PROPERTIES) امکانات کو تلاش کیا جا رہا ہے۔ برصغیر میں نقد الشعر اور کتاب العمدہ فی مجالس الشعر، الشعر و الشعراء، کے ساتھ ساتھ، سنسکرت شعریات میں 'رسوں کی اہمیت کی وضاحت ہو رہی ہے۔ دوسری طرف مغرب سے بدلتی ہوئی تاریخی، تہذیبی، سائنسی اور کلچرل قسم کی جو یلغار آرہی ہے، اس میں اقرار اور انکار (ACCEPTANCE AND REJECTION) کا نیا شعور بیدار ہوا ہے۔ پوسٹ کلونیل تنقید اسے متفق علیہ نہیں سمجھ رہی ہے۔

خود انگریزی ادب میں بھی OVERSEAS EXPANSION اور "EMPIRE IN DANGER" والے جذبات، اور حکمت عملیاں جو میکا لے، ڈینیل ڈفو اور کپلنگ وغیرہ کی فکر اور توسیع سلطنت کے جذبے نے پیدا کی تھیں، پوسٹ کلونیل تنقید میں، اُن سب کا محاسبہ، اُن تمام تو جیہات کے ساتھ ہو رہا ہے۔ یہ طرز تنقید، ان صورتوں کی تہہ تک جا کر، اصلیت کو پیش کر رہا ہے۔ EMPIRE BUILDING کا جذبہ، ادب میں کیسے کیسے بل (TWISTS) دیتا اور اُس کی کیسی توجیہ کرتا، اس کی بھی صاف اور صحیح تصویر پیش کی جا رہی ہے۔ پھر ماضی سے زیادہ یہ تلاش اور فکر 'حال' کی صورتوں کی طرف ہے۔ مغرب کے بھی تمام متوازن اور ایماندار، ناقدین، ان باتوں کا توجیہی محاسبہ کر رہے ہیں۔ ٹیری ایگلٹن کی تیکھی، تہہ دار اور PROBING تنقیدی تلاش اور ٹی۔ ایس ایلیٹ کی PASSIVITY میں یہ باتیں، ڈھونڈھی جا سکتی ہیں۔ ایڈورڈ سعید کی اورینٹلزم، کلچر اینڈ امپیریلزم اور جان ڈاکر کی پاپولر کلچر، ایسی ہی نئی فکر ہے جو نوآبادیات بنانے والوں، اور 'بننے والوں' (Colonized) دونوں کا تجزیہ کر رہی ہے۔ پھر بہت سے ایسے ادبی منطقے بھی قابل توجہ ہو رہے ہیں جنہیں شوق جہانگیری (EMPIRE BUILDING) ہوسِ ملک گیری اور 'فیکٹری بلڈنگ' کے اشتیاق نے سمجھنے کا موقع ہی نہ دیا تھا یا جو نتائج اور تاویلات توسیع سلطنت اور کالونیاں بنانے کے لالچ نے، ادب میں ایک خاص مقصد سے نکالے تھے، انہیں چھان پھٹک کر صحیح طور سے سمجھنے اور پیش کرنے کی کوشش ہو رہی ہے جیسا کہ گایتری دیوی اسپاؤک نے اپنی کتاب A CRITIQUE OF POST COLONIAL REASON میں پیش کیا ہے۔ اب ان سابق کالونیوں اور عام آزاد ملکوں کی زندگیوں میں بھی، شہنشاہیت کے دور سے ناقابلِ یقین تبدیلی آئی ہے۔ کہیں کہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ دونوں میں کوئی رابطہ رہا ہی نہیں۔ فکر، برتاؤ (BEHAVIOUR) سب کچھ ایسے انقلابی ڈھنگ سے بدلا ہے کہ شاید و باید۔ اب نہ فارسٹر کے دور کا 'PASSAGE TO INDIA' والا ہندوستان رہا ہے اور نہ اب عزیز اور پنڈت گروٹھول جیسے ہندوستانی۔ نہ جھوٹ بولنے اور ہندوستانیوں کو ذلیل کرنے کے وہ طریقے جن کا استعمال، فارسٹر نے اپنے اس ناول میں کیا ہے۔ پھر ساختیات، پس ساختیات، ردِّ تعمیر یا تشکیل، تانیثیت اور جنڈر تھیوری (GENDER THEORY) وغیرہ نے، تنقید کی دنیا میں، محاسبے کا ایک نیا دروازہ بھی کھول دیا ہے جس سے وکٹوریائی ناولوں، جارجین ناولوں، فرانسیسی ناولوں اور آسٹریلیائی تحریروں کے محاسبے ہو رہے ہیں۔ (اردو کی تنقید میں ابھی تک شاید ہی کسی ناول یا تخلیقی ادب کا کوئی ایسا تجزیہ ہوا ہو۔ کم از کم میرے علم میں نہیں ہے۔) مگر یہ پوسٹ کلونیل طریق کار، تنقید میں، کسی نہ کسی طرح، شامل تو ہو ہی رہا ہے، جو تنقید کے روایتی طریق کار کے آگے کی چیز ہے اور تنقید کے آفاق کی توسیع بھی۔ پوسٹ کلونیل تنقید میں، اس طرح کے مسائل دلچسپی سے لئے جا رہے

ہیں جیسے زبان کی تھیوری اور پوسٹ کلونیل کلچر (MURRAY KRIEGER) کلونیلزم اور اُس کی شکست کی کوششوں کی صورتیں، مارکسزم اور پوسٹ کلونیلزم وغیرہ۔ ابھی تک کی روایتی جمالیات اور رومانی تحکیم، سب تحلیل ہو رہی ہیں (اگرچہ اردو دنیا ابھی تک پرانی جمالیاتی قدروں ہی میں مزے لے رہی ہے، جو انہیں فیوڈل نظام نے عطا کی تھیں۔ اُردو والے ابھی تک ان جمالیاتی قدروں کے ہی گرویدہ ہیں۔ انھیں زندگی کی ہر فکر، رنگ اور زاویے میں تبدیلی تو نظر آتی ہے مگر جمالیات اور اُن کے بنے ہوئے فیوڈل اقدار میں وہ کوئی تبدیلی نہیں مانتے اور نہ پسند کرتے ہیں اگرچہ عالمی مقابلۂ حسن میں اب افریقہ کی لڑکیاں اور عورتیں بھی بازی مار رہی ہیں مگر اردو والے انہیں دیکھ کر آج بھی منھ پھیر لیتے ہیں۔ انہیں، جوشؔ، اختر شیرانی اور مجاز کی بنتِ مریم، ہی ابھی تک ڈھکاتی رہتی ہیں۔ مگر خیر، یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا) آج زندگی کی بے ڈھنگی (CRUDE) حقیقتوں سے بھی حسن اور جمالیات کے معیار بن رہے ہیں۔ تصور جمال، شخصی، EXCLUSIVE اور ELECTIVE ہو سکتا ہے مگر اسے عمومیت حاصل نہیں ہو سکتی۔ وہ جو پریم چند نے حسن کا معیار بدلنے کی بات کہی تھی جسے خاص طور پر اردو کے ادیبوں اور شاعروں خصوصاً فراق صاحب جیسے لوگوں نے ہنس کر اُڑا دیا تھا (کیونکہ وہ خود کو شاعر جمال کہتے تھے اور جمالیات کا وہی فیوڈل تصور رکھتے تھے) پوسٹ کلونیل فکر، اُسے یقیناً لائق اعتنا اور PRACTICING سمجھتی ہے جبھی، ادب اور تنقید میں، وہ انہیں بھی شامل کر رہی ہے جو تاریک برِّ اعظم کا سیاہ اور تاریک اور ابھی تک اچھوت بنا ہوا ادب تھا۔ ہندوستان میں اپنے سمجھنے کے لئے دلت ادب کو سامنے رکھنا چاہئے۔ مہا شیوتا دیوی کی تخلیقات، اروندھتی رائے اور شنکر پلے کی تخلیقات بھی پوسٹ کلونیل فکر کا ایک اہم مسئلہ اور جزو ہیں۔ سیاہ فام جمالیات کی تدوین نے سیاہ فام ادب کی بوطیقا کی تلاش شروع کر دی ہے کہ آخر تاریک براعظم کی EMPIRE سے چھوٹی ہوئی کالونیوں کے اپنے ادب کو آنکنے کے بھی طریقے تو بنیں گے ہی، جہاں سفید فام انسانوں کی نفسیات اور جمالیاتی قدریں اور معیارِ حسن کچھ کام نہیں آسکیں گے۔ پھر اُن کی میتھالوجی، یقیناً، اپالو، ہرکیولیس، شنکر پاروتی اور شیریں فرہاد، سے الگ ہوگی کہ اُن کی اپنی الگ ایک تہذیبی تاریخ ہے۔ اس طرح جمالیات، انجمادی نقطۂ نظر (FIXITY) سے سیال (FLUID) اور حرکی تجربات، تحرک اور تجربے کی تجذیب کی طرف، اسی پوسٹ کلونیل ادراک تنقید کی بدولت، بڑھ رہی ہے۔ پوسٹ کلونیل تنقیدی محاسبے میں، اب خالص متن (TEXT) سے تنقید اور فکر کے تمام جہات روشن نہیں ہوتے بلکہ، اس میں سیاق و سباق (CONTEXT) ایک لازمی جزو ہے، جس کے بغیر، کسی بھی متن کی تفہیم و تعبیر مکمل نہیں ہوتی۔ پھر ایک خاص متن جن تاریخی، سماجی اور ادبی طریقوں سے وجود میں آیا ہے، وہ ساری صورتیں بدل چکی ہیں۔ پوسٹ کلونیل تنقید، اُن کا جائزہ لے کر، کلونیل دباؤ اور مجبوریوں کو بھی تلاش کر کے الگ کر دیتی ہے اور اُس میں مصنف کا

اصل منشا اور اُس کی اصل مجبوریوں کی نشاندہی کرتی ہے۔ پوسٹ کلونیل تنقید، یہ سوال بھی اٹھاتی ہے کہ فکر، علم و ادب، کلچر اور اُس کی پیشکش میں ادبی اور تہذیبی بلندی، طبقاتی صورتوں کی تقسیم اور، اس میں کسی ایک طبقے کی ELECTIVENESS سے آئی ہے یا طبقات کی اجتماعی صورتوں سے ایک فیشن کا بہاؤ لے کر، ایک خاص دور میں اس کا وجود ہے۔ اُن کے ادراک حسن کا معیار اور سلیقہ کیا ہے؟ کلونیل دور میں وہ کیوں اور کیسے بنی ہوں گی، اور اب جبکہ کلونیل دور سے وہ چھوٹ چکی ہیں تو اُن میں کیا تبدیلیاں آرہی ہیں۔ پھر کہاں، وہ ELECTIVE ہیں، کہاں PLURALISTIC اور کہاں سے، MULTI CULTURAL SOCIETY کی اجتماعی جہتوں کی نشانیاں اور پسندیدگی یا انکار (REJECTION) اُن میں پیدا ہوا ہے۔ پوسٹ کلونیل مطالعے نے اس طرح جمالیات، متن (TEXT) اور رجحان، سب کو پھیلا کر دیکھنے اور سمجھنے کی صورت پیدا کی ہے۔ پھر اب یہ صورت بھی پوسٹ کلونیل تنقید کی متفق علیہ نہیں۔ اعجاز احمد جیسے لوگوں نے تو اپنی کتاب "ان تھیوری" کے دیباچے، LITERATURE AMONG THE SIGNS OF TIME میں یہ نتیجہ بھی نکالا ہے کہ پوسٹ کلونیل تنقیدی صورت بھی، پرانے کالونی بنانے والوں کا ایک نیا جال ہے جس سے وہ اپنے پرانے شہنشاہیت کے زیر نگیں (IMPERIALIZED) خطوں کو نیو کلونیل غلامی (BONDAGE) میں جکڑ رہے ہیں اور سیاسی طور پر اس کا نام انہوں نے NEW WORLD ORDER دے رکھا ہے۔ اپنی کتاب "ان تھیوری" (IN THEORY) میں تو اعجاز احمد یہاں تک چلے گئے کہ یہ پوسٹ کلونیلزم تھیوری، سب مرفہ الحال (PRIVILEGED) طبقے کے اُسی نقطۂ نظر کی مرہون ہے جس نے "تیسری دنیا" بھی دانستہ بنائی ہے جسے دنیا کی مادّی حقیقتوں سے کاٹ کر، ادبی سوچ کا ایک الگ جزیرہ بنا دیا ہے۔ پھر ایسی تمام تھیوریاں، ایک کچا مال ہیں جو شہری مہذب اور مرفہ الحال طبقے کو سپلائی کیا جا رہا ہے جسے وہ پالش کر کے پھر سے نیو کلونیلزم کی شکل میں ایک نئی تھیوری بنا کر تیسری دنیا کی دانشوری کو پھنسا سکتے ہیں اور پھنسا رہے ہیں تا کہ یہ "تیسری دنیا" مغرب کے کلونیل مدار (COLONIAL ORBIT) سے باہر نہ نکل سکے۔ بادی النظر میں یہ صحیح معلوم بھی ہوتا ہے۔ راقم بھی اپنے مضمون "نظم نے کیا کروٹ بدلی ہے" مطبوعہ ذہن جدید مارچ ۲۰۰۱ء میں تو یہاں تک چلا گیا ہے کہ لٹریچر کی تفہیم کی یہ تمام تھیوریاں، ساختیات، پس ساختیات، ردِّ تعمیر یا تشکیل اور مابعد جدیدیت، سب اسی فکر اور سوچی سمجھی اسکیم کا نتیجہ ہیں، جن سے ادب، خیال اور سوچ سے الگ ہو کر، انہیں تھیوریوں کے گورکھ دھندے میں پھنسا رہے، جو مغرب میں بھی تفہیم ادب کے لئے خاصہ مسئلہ بنی ہوئی ہیں اور ایک عام زبان میں یہ مشرق کے PRACTICING نقاد "بھلا کس کھیت کی مولی ہیں"۔ جو توتے کی طرح رٹ کر، اُن مغربی بر خود غلط "معتقدین نئی تنقیدی اسکیم" کے بھونپو بنے ہوئے ہیں۔ انہیں تو شاید اس کا

بھی علم نہیں کہ ، ان "مغربی متقشین تنقیدی اسکیم" میں بھی آپس میں کس طرح کی رقابتیں چلتی رہتی ہیں ، جو ایک دوسرے کی اسکیموں اور تنقیدی نقاطِ نظر کی کاٹ بھی کرتے رہتے ہیں جن میں اعجاب حسن کا نام سرِفہرست ہے۔ اور ان سب کے محمود ، ایڈورڈ سعید بطورِ خاص ہیں ، تاہم اعجاز احمد سے راقم یہ کہہ سکتا ہے کہ پوسٹ کلونیلزم کا دوسرا رخ ، جس میں احتجاج ، اور اپنی نئی سوچ کو بالکل ETHENIC ڈھنگ سے تلاش کرنے کی کوشش اور اُسے پیش کرنے کی صلاحیت ہے اور ایک شعوری کوشش بھی ، وہ اگر فراواں اور فروزاں ہے تو ، ادب نیو کلونیل صورتوں کے اس جال سے بچ سکتا ہے ، جس کا خدشہ اعجاز احمد کو لاحق ہے۔ اگرچہ یہ آسان نہیں کہ ان احتجاجی صورتوں کو بھی بے اثر کرنے کے لئے بہت سے طریقے اور لوگ ، اس "NEW WORLD ORDER" والی پالیٹکس کے پاس ہیں۔ پھر ، واقعی اعجاز احمد کے بہت سے مباحثے ، اس خیال کی طرف لے بھی جاتے ہیں۔ اس لئے پوسٹ کلونیلزم پر باتیں کرتے وقت اس "نیو ورلڈ آرڈر" والی پالیٹکس اور اس کے تمام اطراف سے خبردار رہنا چاہئے اور ان اطراف کے سیاق و سباق سے بھی ، جن کا اشارہ گائیتری چکرورتی اسپاوک نے بھی پوسٹ کلونیلزم توجیہات کی تنقید ، A CRITIQUE OF POST COLONIAL REASON میں کیا ہے۔ جس کی تفصیل یہاں نظر انداز کی جاتی ہے۔ شائقین ، اس تفصیلی بحث کو اسپاوک کی مذکورہ بالا کتاب کے صفحہ ایک سو بارہ سے صفحہ ۱۹۷ تک کے لٹریچر والے مباحثے میں ملاحظہ کر سکتے ہیں۔ تقریباً اسی طرح کی بحثیں اعجاز احمد نے "کامن ویلتھ لٹریری اسٹڈیز" پر باتیں کرتے ہوئے IN THEORY میں بھی کی ہیں۔ "LANGUAGE OF CLASS" اور "آئیڈیا لوجیز آف امیگریشن" (IDEOLOGIES OF IMMIGRATION) والے باب میں ، ان صورتوں پر بڑی انتباہی بحثیں ہیں۔ 'مغرب' کی ، عوام دشمن اور ایلیٹ کلاس مزاج کی مویدِ ادبی طاقتیں ، پوسٹ کلونیلزم تنقید اور مطالعے میں ، ایسے انتباہ اور اظہاریت کو پسند نہیں کرتی ہیں۔ خاص طور پر ، اُن ملکوں کے لئے جہاں یہ ماضی میں ، اُن کے COLONIZED ملکوں میں عوامی بیداری احتجاجی صورتوں ETHENIC تحریکوں کے ساتھ پوسٹ کلونیل فکر میں ظاہر ہوتی ہیں۔ مگر یہ ناپسندیدگی بہت گھوم پھر کر آتی ہے۔ گلبرٹ مورے لے نے اس کی ایک دلچسپ مثال اپنی کتاب 'پوسٹ کلونیل تھیوری' میں یہ دی ہے کہ "۱۹۷۳ء میں کیمبرج یونیورسٹی کے چرچل کالج میں ایک نوبل انعام یافتہ ادیب WOLE SOYINKA کو ادب اور افریقی دنیا (LITERATURE AND THE AFRICAN WORLD) کے موضوع پر لیکچر

(1) Post Colonial Theory , cotexts , Practices , Politics by Barat Moore Gilbert Verso- U K 1997 Edition.

دینے سے منع کر دیا گیا اور کہا گیا کہ یہ 'بشریات' (ANTHROPOLOGY) کا موضوع ہے۔ اسلئے یہ کلچر، ادب کی فیکلٹی میں ہونا مناسب نہیں۔" یہ بات، اس لئے کی گئی کہ اس وقت تک بہت سی انگریزی (BRITISH) کالونیاں، آزاد نہیں ہوئی تھیں اور ایسے لکچروں سے فضا خراب ہو سکتی تھی اور 'ایمپائر' پر خراب اثر پڑ سکتا تھا۔ اس طرح اعجاز احمد کی تشویش اور خدشات "IN THEORY" میں حق بجانب بھی ہیں۔ یہ بھی کہا گیا کہ یہ تو صرف مقامی اور عارضی مسئلے ہیں، ان سے ادب کی عریض اور بسیط فضا کو کیا تعلق؟ کلونیل ادبی تنقید میں صرف، یونی ورسل ادبی انسانی حقائق لینے چاہئے ہیں۔

اسی تشویش اور خدشے کے تحت، ادبی تنقید میں ایک اور موڑ پیدا کیا گیا۔ 'تنقید نو' یعنی (NEWCRITICISM) کے ناقدین، ٹمیان، کرین، کیسٹ، میکلین، اور کرو ریشم کی پانچویں اور چھٹی دہائی، کے خالص اور کلاسیکی مطالعے کو، ناقدین کے ایک گروپ نے انگیز کرنا شروع کیا (کہ افلاطون اور ارسطو کے تنقیدی معیار اور کلاسیکیت کی طرف واپس لوٹ چلو) نیو کری ٹیسزم کے یہ موئیدین، ایک طرح سے پوسٹ کلونیلزم کے حرکی اور احتجاجی ادبی رخ کا منھ موڑ کر نئی تنقیدی فکر کو DISSUADE (ورغلانہ) کرنا چاہتے تھے (اردو میں یہ کوشش اب جدیدیوں کے بقیۃ السیف لوگوں نے شروع کی ہے اس لئے کہ جدیدیت کا تو تختہ تباہ ہو چکا) تنقید میں جو ارضیت (WORLDLINESS) کی صورتیں مارکسی تنقید کے ساتھ داخل ہوئیں، نئی تنقید (NEW CRITICISM) اسکول نے اُس کی مخالفت کی۔ کیونکہ کسی بھی ٹیکسٹ میں، ٹیکسٹ کی ارضیت اُسے مارکسزم کی طرف لے جاتی ہے۔ نیو کریٹسزم کے سربراہ کرو ریشم کا کہنا تھا کہ "ہم ٹیکسٹ میں دنیاوی صورتوں یعنی WORLDLINESS کو نہیں مانتے اور اگر، اس دنیاویت کو دیکھنا ہی ہے، تو استعاروں اورامیجری میں دیکھو۔ ٹیکسٹ اور عبارت کے معانی میں نہیں۔"[1] یہ تقریباً وہی صورت ہے، جس کا تذکرہ اوپر کیا گیا۔ نیو کریٹیسزم، والوں نے یہ بھی کہا کہ ادب میں سماجی، تاریخی اور بیرونی صورتوں سے پرہیز کرنا چاہئے اور افادیت کا تصور ایک طرح کی بدعت ہے۔[2] پھر کلاسکی روایت میں، الفاظ کی قدر و قیمت کی جو پرکھ ہے، وہی اصل میں ادب کا جوہر ہے۔ ناقد کو، اس جوہر کو پھر سے حاصل کرنے کی فکر کرنی چاہئے۔ نیو کریٹسزم کے ناقدین اور موئیدین (ایلن ٹیٹ، یوورونٹرس، کلنتھ بروک وغیرہ) نے شعر و ادب میں معانی و مطالب کی بھی مخالفت کی اور کہا کہ THE POEM SHOULD NOT MEAN BUT "BE".

---

(1) Criticism between culture and system-P 213- The World, The text and criticism by Edward Saeed

(2) یہی بات جدیدیت کے موئیدین بھی کہتے تھے۔ انہوں نے یہیں سے یہ بات سیکھی تھی۔

اور پھر یہ کہ ناقد کو "سطح معانی" (SURFACE MEANING) اور "پوشیدہ معانی" کی تلاش میں، فوکو کی آرکیالوجی والی تھیوری اور دریدا کی GRAMMATOLOGY والی صورتوں ہی سے خود کو وابستہ رکھنا چاہئے۔ پوسٹ کلونیلزم نے اپنے عملی کردار سے، اس کی مخالفت کی۔ اس لئے کہ اس کا وجود ہی اظہاریت اور معنویت پر ہے۔ پوسٹ کلونیل تھیوری نے اپنے شونگ مسائل کے ساتھ تقریباً تمام لفٹسٹ ادیبوں کو اکٹھا کرلیا، جن میں ایڈورڈ سعید، اعجاز احمد گائیتری چکرورتی اسپاوک، جیرمی ہاتھورن (JEREMY HOTHORN) اور تمام مارکسٹ اور نیم مارکسسٹ ادیب اور دانشور شامل تھے۔ پوسٹ کلونیلزم کا یہ دوسرا رخ (اور دراصل یہی اصلی رخ ہے) نئے ادبی اور انسانی مسائل کو چھوڑ کر، خالص کلاسکی مطالعے میں واپس لوٹ چلنے کے حق میں کیسے ہو سکتا تھا کہ یہ وقت کی بھی آواز نہیں؟۔ وقت، تاریخ اور بنتی بگڑتی ہوئی سیاسی صورتیں ہی، آج کے ادب کی نئی صورتیں ہیں جو زندگی اور تنقید ادب کو ارتقائی صورتوں کی طرف لے جائیں گی۔ پھر کالونیوں سے چھوٹ کر پوسٹ کلونیل ممالک، اس رجعت قہقری کو کیسے اپنا سکتے ہیں؟۔ اُن کا معاشرہ، اب ایک نیا بنتا ہوا معاشرہ ہے، جو اپنے حالات کے تحت اپنی نئی تعمیر کر رہا ہے کہ وہ خود بھی نئی تاریخی اور سیاسی تبدیلیوں سے بنے ہیں۔ اردو میں نیو کریٹسزم والوں جیسی کچھ کوششیں ڈاکٹر وزیر آغا نے، 'اردو شاعری کا مزاج' میں شروع کیں۔ (وہی تہذیبوں اور ادب کی جڑوں والی باتیں) پھر شمس الرحمٰن فاروقی جو کسی وقت جدیدیے (MODERNIST) تھے اور اپنے دور کی تمام ادبی صورتوں کو اذکار رفتہ سمجھ کر، نئی فکر، نئی زبان اور شاعری نیز ادب کی نئی بوطیقا بنا رہے تھے، یکا یک سب چھوڑ کر ماضی کے ادب کی گھاٹیوں میں اُتر گئے۔ ایسے وقت میں جب عالمی ادب، پوسٹ کلونیلزم اور مابعد جدیدیت کے بعد BEYOND POST MODERNISM اور عالمی ادبی تدوین (GLOBAL LITERARY RESTRUCTURING) کی باتیں امپیریلسٹ، سوشلسٹ اور تیسری دنیا کو توڑ کر کر رہا ہے۔ فاروقی، میر کی شاعری کا جائزہ، شعر شور انگیز کی شکل میں پیش کر رہے ہیں اور پھر داستانوں کو کھنگال کر 'ساحری، شاعری، صاحب قرانی' لکھی۔ قدیم اور کلاسکی ادب کا محاسبہ کوئی غلط بات نہیں مگر فاروقی کی مجبوری یہ ہے کہ اُن کے سب راستے بند ہیں۔ عالمی ادب یا تو تھیوریوں کی باتیں کر رہا ہے یا پھر پوسٹ کلونیلزم کی باتیں اور دونوں اُن کے اپنے پُرانے ادبی مسلک کو راس نہیں آتیں۔ تو اب راستہ کیا ہے؟ یہ وہی نیو کریٹسزم والوں کا طریق کار ہے۔ شاید فاروقی کو اب "جدید" اور "تجدد" کی فکر نہیں۔ کیونکہ پوسٹ کلونیلزم انہیں مارکس وادیوں کے پاس لے جائیگی اور 'تھیوریوں' کی باتیں، اُن کے حریفوں نے ہتھیالی ہیں۔ اس طرح اب جدیدیے ایک طرح کی 'قید ششدری' میں پھنس گئے ہیں۔ اور گلی آگے سے بند ہے۔ (یہ سوال بھی اب قابل غور ہے کہ جدیدیے ہے کون؟)

مگر پوسٹ کلونیلزم میں ایجابی اور انکاری، دونوں لہریں خاصی تیز چل رہی ہیں۔ ایک طرف فارملسٹ (F O R M A L I S T) بھی ہیں، جو، ادب اور تنقید کو مظہریت (PHENOMENOLOGY)، ادب کی روایتی صورتوں (CONVENTIONS) اور ہیئت پرستی کی طرف یہاں تک لے جانا چاہتے ہیں کہ یہ اقسام ادب کو، انتشار سے ملحق کر دیں اور ادب کی فکری اور نئی بنتی ہوئی سوجھ بوجھ اور تجربوں کی ٹانگوں میں رسیاں باندھ کر، انہیں پیچھے کھینچ لیں کیونکہ پوسٹ کلونیل ایجابی فکری شعور GLOBLIZATION کے مفادات کے لئے نقصان دہ ثابت ہو رہا ہے۔ چنانچہ کچھ شاطر مغربی ناقدین (جو PLANTED بھی ہیں اور خود رو بھی) پوسٹ کلونیل تنقید اور ادبی محاسبوں میں شامل ہو کر، اُسے صرف ہیئتی تبدیلیوں کی طرف لے جانا چاہتے ہیں اور بتا رہے ہیں کہ اصل پوسٹ کلونیلزم یہی ہے۔ پھر پوسٹ کلونیلزم کی ایجابی اور عملی صورتیں، اُسے مارکسزم سے قریب بھی کر رہی ہیں۔ کم از کم عملی صورتوں میں۔ پھر تھیوری میں بھی جیسا کہ کہا گیا، ادب میں فلسفیانہ، تاریخی، نفسیاتی اور بشریاتی (ANTHROPOLOGICAL) نقطۂ نظر سے جانچنے اور پرکھنے کے پیمانے، پوسٹ کلونیلزم کے پاس ہیں۔ چنانچہ ایسی ایجابی صورتوں سے ادب کو دور رکھنے کے لئے اور خیال کی تاثیریت کو کند کرنے کی خاطر، بہت سی لسانیاتی و ہیئتی صورتوں کی طرف خاص توجہ ہے۔ اگر چہ علم لسان اور فن میں ہیئت کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ہے مگر تمام فنون میں اصل چیز تو 'خیال' ہی ہے۔ پھر ایسے پُر آشوب اور شونتگ وقت میں، جب انسانیت، مصائب اور تباہی کے دہانے پر کھڑی ہے، تباہ کن ہتھیاروں کی تیاریاں اور مقابلے، خانہ جنگیاں جو CIVIL WAR کی طرف جاری ہیں، آتنک واد، جرائم، استحصال اور کرپشن کے مسائل کو چھوڑ کر، تیسری دنیا کے اور خاص طور پر پوسٹ کلونیل، ممالک کو، ادب کی ایسی اظہاری اور بیانی صورتوں سے ہٹا کر، کلاسیکیت، تزئین کاری یا خالص PEDOGOGY میں لے جانا اور اُنھیں کو ادب کا اصل رُخ کہنا سمجھانا، نہ ادب کے ارتقا کا شعور ہے، نہ کوئی مکمل ادبی تجربہ۔ یہ تو ویسی ہی بات ہوئی کہ کوئی آج فراعنۂ مصر یا دورِ متوسط کے عرب یا قدیم دور کے افریقی کلچر کو، ان ممالک میں واپس لانا چاہے جیسا کہ افغانستان میں آج ہو رہا ہے۔ پوسٹ کلونیلزم، سیاسی معاشی آزادی اور سول رائٹس (CIVIL RIGHTS) کا تحفظ چاہتی ہے اور اس میں پولیٹیکل جانب داریوں کی توجیہ اور تعبیر نہیں چاہتی۔ پھر جب تک کلچرل امپیریلزم اور گلوبی استحصال جاری رہے گا، تیسری دنیا اور آزاد کردہ کالونیاں ہی اس کا شکار رہیں گی۔ اس کا اظہار، انتباہ اور اس سے باخبری، ادب اور تنقید کو ہونی چاہئے اور ادب کی ایسی ہی باخبری اور اُس کی اظہاریت، پوسٹ کلونیلزم کی پہچان اور اس کا جزوِ اعظم ہیں جسے دو فوکو کی زبان میں طاقت کی تجسیم (INCARNATION OF POWER) کی شکل میں پیش کرنا چاہتی ہے۔ یہیں پر پوسٹ کلونیلزم اور مارکسزم کی حدیں قریب ہو جاتی ہیں۔ بھی

یہ براہ راست بھی ہوسکتی ہیں اور کبھی بہت گھوم پھر کر (OBLIQUE) بھی۔ اب ایڈورڈ سعید کا یہ جملہ ملاحظہ ہو:

POLTICS IS EVERY WHERE, THERE CAN BE NO ESCAPE INTO THE REALM OF PURE ART, OR FOR THAT MARTTER, INTO THE REALM OF DISINTERESTED OBJECTIVITY OR TRANSCENDENTAL THEORY"

(THE WORLD, THE TEXT AND CRITICISM P.- 184)

(ترجمہ) سیاست ہر جگہ ہے۔ خالص آرٹ کے خطے میں بھی اور اس طرح بے مقصد اور بیکار کی خارجیت و مبہم، غیر واضح اور محض خیالی تھیوری میں کوئی پناہ نہیں لے سکتا۔)

فوکو کا کھیل، اس میں سب سے دلچسپ ہے۔ وہ کسی ادب پارے میں معنوی صورتوں کو اندر، باہر (IN OUT) دونوں صورتوں کے ساتھ دیکھتا ہے مگر جیسے ہی وہ "باہر" آتا ہے، وہ پوسٹ کلونیل صورتوں کے ساتھ اس لئے ہو جاتا ہے کہ "باہر" یعنی "OUT" اُسے "دنیاویت" (WORLDLINESS) سماج اور سیاست سے وابستہ کر دیتا ہے جو پوسٹ کلونیلزم کا ایک اہم جزو ہے۔ وہی ایڈورڈ سعید والی سیاست، جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ جبکہ دریدا کا کھیل صرف "IN" یعنی اندرون کا ہے جو صرف ادب پارے کی اندرونی صورتوں، اس کی بناوٹ، اشاریت، استعاراتی نظام اور لسانی پیچ و خم ہی میں ناقد اور تنقید کو مشغول اور الجھائے رکھنا چاہتا ہے جو حقیقتاً، ادب کا صرف "جزو" ہے، "کل" نہیں۔ پوسٹ کلونیلزم، دریدا کے اس طریق کار کو نہیں مانتی۔ اس طرح، پوسٹ کلونیلزم فوکو کے ساتھ ہو کر، مارکسزم، روشن خیالی (ENLIGHTENMENT)، عقلیت، اور سیاست کی بدلتی ہوئی صورتوں کے ساتھ DECONSTRUCTION کے بجائے RECONSTRUCTION کی موئید ہے کہ تعمیری صورتیں ہی ادب اور زندگی کو محفوظ راستوں سے لے کر چل سکتی ہیں جہاں علم، اسباب، توجیہات، معقولیت (WISDOM) مطمح نظر (IDEALOGY)، سچائی (TRUTH)، تحرک اور ارتقا، سب کچھ ہوگا۔ یہ بھی کہ کلونیل حکومتوں نے جو اپنی وراثت کی قیدیں اور شرطیں، ادب اور زندگی پر لگا رکھی تھیں، انھیں مسترد کر کے، پوسٹ کلونیلزم نے نئی اور آزاد زندگی کو اپنایا ہے۔ جس کا دامن مسئلۂ فلسطین اور افریقہ سے لے کر ملایا، ملیشیا، مارر (برما) سنگاپور اور برصغیر میں دلتوں کی زندگی۔ اُن کے ادب اور اُن کی نئی سوچ اور نئی سماجی اور سیاسی تعمیر تک پھیلا ہوا ہے۔ جن میں مہاشویتا دیوی کی آدیواسیوں کی زندگیاں، اُن کی مفلوک الحالی اور سیاسی و سماجی بیداری کی بھی تصویریں ہیں۔ نئے افریقہ میں "سیاہ فام لوگوں کا

احساس اور شعور بیدار ہو رہا ہے اور وہ دنیا میں اپنے لئے نیا مقام پیدا کر رہے ہیں ۔ نئی تاریخ بنا رہے ہیں ، نئے حالات تخلیق کر رہے ہیں ، نئی شاعری کو جنم دے رہے ہیں ۔ ایک شاعر کہتا ہے :

" او ، کالے لڑکے / آگے بڑھو ، مسکراؤ ، ناچو / مستقبل کی طرف ہنستے ہوئے
چلو / لوگوں کو بتاؤ کہ ہر دھرتی پر تمہارا خون بہا ہے / ہر زبان نے تمہارے
ساتھ ناانصافی کی ہے / اب تم نئی زبان تخلیق کرو گے / آسمانوں کے اوراق
پر نئی کہانی لکھو گے / تا کہ اُن تمام حقوق کا اظہار کر سکو / جن سے تمہیں
صدیوں سے محروم رکھا گیا ہے / ۔"

اب سیاہ فام شخص صرف نسلی حقوق کی بات نہیں کرتا ، وہ پوری انسانیت کے کردار کو بدلنا چاہتا ہے ۔ وہ ظلم کے خلاف آواز اٹھانا چاہتا ہے ۔ وہ آزادی کا پیغمبر بننا چاہتا ہے ۔[1]
یہ سب پوسٹ کلونیلزم کا ہی چمتکار ہے ۔

ہندوستان میں مقامی زبانوں کی بیداری نے ، زبان کے نئے مسئلے بھی پیدا کئے ہیں ۔ انٹرنیشنل سین پر تو یہ مقامی صورت اہم نہیں مگر برصغیر کی آزاد کالونیوں میں تو یقیناً یہ کلونیل مسئلے ہیں ہی ۔ اس طرح پوسٹ کلونیلزم ، مقامی اور انٹرنیشنل ، بھی طرح کے مسئلوں سے دو چار ہے ۔ اسے خالص لسانی یا فلسفیانہ مسئلہ نہیں سمجھنا چاہئے اور نہ یہ چند لوگوں کی پسند و ناپسند اور مسئلہ جاتی یا فکری صورت ہے ۔ تاہم اس کی مستقبل والی نظر سے ضرور باخبر رہنا چاہئے جو فعّال اور ارتقا پذیر ہے اور جس کے ساتھ پوسٹ کلونیلزم کی ایجابی قیادت ہے ۔

یہاں پہنچ کر یہ بات اُٹھائی جا سکتی ہے کہ کیا یہ سب تنقید کے مسائل ہوں گے ؟ کہ ان میں کلچر ، تاریخ ، ثقافتی تبدیلیاں اور سیاست ، نیز بدلتے ہوئے ادبی منظر نامے ، بھی کچھ ہے ۔ تو کیا تنقید اور اصولِ تنقید اس کی اجازت دیتے ہیں ؟ ۔ کیا کوئی پیشہ ور (PRACTICING) نقاد ، ان صورتوں کو تنقید کا مسئلہ مانے گا ؟ ۔ میرا خیال ہے کہ جب تک تنقید کا مسئلہ ادبیات کا مسئلہ رہے گا اور ادبیات ، سوچ فکر اور زندگی سے وابستہ رہیں گے اور زندگی میں ارضیت ، اور دنیاویت (worldliness) دخیل رہے گی ، یہ تمام باتیں بھی تنقید کا مسئلہ رہیں گی کہ بغیر انہیں سمجھے اور ان کو ادبی محاسبے میں شامل کئے ، تنقید ، اپنی طاقت ، اپنے دائرے ، ادب کی (SURFACE) ظاہری معنویت اور اُس کے بطون کی آگہی ، کسی کا بھی ادراک نہیں کر سکے گی اور پوسٹ کلونیلزم کی تنقید تو بغیر ، ان صورتوں کو سامنے رکھے ہوئے ، قطعاً آگے نہیں بڑھ سکتی ۔ بھلے ہی عام PRACTICING نقاد ، ایسی تفہیم اور تنقیدی عملِ جراحی (ANOTOMY) کو نامنظور کرتا رہے ، اور فنی نقد کو صرف مدرّسی (ACADEMIC) اور تعلیمی

---

[1] کالے جسموں کی ریاضت ، از خالد سہیل ص ۲۱ بار اول ۱۹۹۰ء ۔

(PEDAGOGICAL)طریق کار میں الجھائے رہے۔راقم کی اس رائے اور تصور تفہیم ادب اور تنقید کو کسی بھی ترقی پسند (ENLIGHTENED) مغربی یا مشرقی جدید THEORIST یا PRACTICING ناقد کے یہاں تلاش کیا جا سکتا ہے جن کی طویل فہرست ٹیری ایگلٹن، (FUCTION OF CRITICISM) سے ایڈورڈ سعید، (1- THE WORLD, THE TEXT AND CRITCISM, 2-CULTURE AND IMPERIALISM) اعجاز احمد (IN THEORY) ترکی کے ناقد عارف ڈرلک (POST COLONIAL AURA)، مانک گین (TOWARDS A CRITIQUE OF FOUCAULT)، کرسٹوفر نورس (THE TRUTH ABOUT POST MODERNISM) اور اونیل (POWER TY OF POST MODERNISM) سے لے کر محمد حسن (نیا ادب، ادبی سماجیات)؛ گوپی چند نارنگ (ساختیات، پس ساختیات مشرقی شعریات) اور دیویندر اسر (ادب کی آبرو) تک پہنچتی ہے جس کا ادراک ابھی تک "پرانے جدیدیے" نہیں کر سکے یا جان بوجھ کر، ان صورتوں کو نظر انداز کر رہے ہیں۔

پوسٹ کلونیل فکر اور ادب میں ابھی ایک چھوٹی سی بات رہ جاتی ہے جسے "US" (ہم) اور "THE OTHERS" (دوسرے) کے نام سے نئی مغربی تنقید میں جانا جاتا ہے۔ یعنی کالونیاں بنانے والے (COLONISERS) اور جو کالونیاں بنائے گئے یعنی (COLONISED) جس کا ایک ٹکڑا، نظامِ تعذیری (CONVICTISM) اور مجرموں کی آبادی والے علاقے (CONVICT SETTLERS) سے متعلق ہے جن کا سلسلہ ہندوستان میں انڈمان نکوبار اور بیرونِ ہند، آسٹریلیا، فاک لینڈ آئی لینڈ سینٹ ہیلینا، سائبیریا کے اجاڑ خطے، ٹرنجی ڈاڈ (TRANGIDAD) اور جنوبی امریکہ کے شمالی حصوں تک پھیلا ہوا ہے جہاں مالک اور ملازم یا آقا اور غلاموں کی تہذیب اور سوچ کام کر رہی تھی اور آج بھی یہ کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔ یہاں رنگ و نسل بھی ہے اور طبقات بھی ہیں۔ انہیں میں ایک خانہ ریڈ انڈین لوگوں کا بھی ہے، جن کے علم و ادب، فکر اور طریق کار کے متعلق، مہذب دنیا شاید ہی کچھ جانتی ہو۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی آزاد ہو کر اپنا کچھ ادب پیش کر رہے ہیں جن کی تفصیل یہاں ممکن نہیں۔ ان کے ادب کی اظہاریت، سوچ اور پیش کش میں، اُن کی ساری نفسیات، نسلی دباؤ، اپنے سابق آقاؤں کے خلاف جذبات اور محسوسات، سب کچھ اُن کے ادب (جو کچھ بھی یہ ادب ہے) میں ظاہر اور نہاں طور پر موجود ہے۔ ان لوگوں کو بھی اپنے ادب اور اُس کی کیفیت اور رنگ کو پیش کرنے کی تمنا ہے۔ یہ خواہش اور فکر و ادب کی جہتیں ایک الگ ڈائمنشن بنا رہی ہیں اور یہ "THE OTHERS یعنی "وہ" کرۂ ارض پر ایک خاصہ بڑا حصہ گھیرے ہوئے ہیں۔ ان کی جغرافیائی صورتیں، نسلی، مجرمانہ ارث، ملکی خواص، نوآبادیاتی دباؤ، ان کے ادبی منطقے، سب لازمی طور پر الگ ہوں گے۔ ان میں سیاہ فام بھی

ہیں اور براؤن بھی ۔ آخر، ان پر سفید فام تہذیب کے بنائے ہوئے ادبی اور تہذیبی اصول کس طرح اور کیوں لادے جائیں گے؟ میرا خیال ہے کہ پوسٹ کلونیل تھیوری کے لئے، یہ مسئلہ خاصہ اہم ہوگا کہ یہاں، طبقاتی، وراثت، سوشل اور سیاسی دباؤ سے جو ادب وجود میں آرہا ہے اُسے مغربی مذاق اور ماحول (MILIEU) کس طرح جذب کرے گا اور کیوں جذب کرے گا! جبکہ مغرب، ان کے ادبی وجود ہی کا تقریباً منکر ہے۔ پوسٹ کلونیلزم کو اس GLOBAL LITERATURE کو اپنے ساتھ سمیٹنا ہوگا اور دیانت داری کے ساتھ۔ پوسٹ کلونیلزم نے اسے کچھ کچھ لیا بھی ہے۔ مثلاً آسٹریلیا، سنگاپور، ملایا، ویت نام اور انڈونیشیا، سب کے کچھ ادبی مسائل، پوسٹ کلونیلزم کے ادب میں ظاہر بھی ہوئے ہیں۔ اگر پوسٹ کلونیلزم، ادبی، سیاسی تیز سماج اور تاریخ سے آتی ہوئی تبدیلیوں اور اُس کے پھیر کا ادراک رکھتی ہے تو اُسے بڑی فراخ دلی سے، ان سب صورتوں کو اپنے مزاج میں داخل کرنا ہوگا اور یہ عمل شروع ہو بھی گیا ہے۔ ۱۹۹۹ء میں راقم نے سنگاپور کے اپنے قیام کے دوران، دو ایک ادبی جلسوں میں شرکت کی تو راقم کو اس کا کچھ اندازہ ہوا۔ ان صورتوں کو ماورائے برطانیہ، یورپ اور امریکہ بھی دیکھنا ضروری ہے۔ اب خود سفید فام بھی ملائی شعریات اور آسٹریلیا کے فکشن پر کچھ کچھ باتیں کرنے لگے ہیں جو اچھی بات ہے۔ اس سلسلے میں R. CRUZ کی تحریر MARY JARRET 'POST. COLONIAL' POETICS کا مقالہ" ملایا اور سنگاپور کی خواتین ادیبوں کے افسانے" ; S. KON کا مقالہ CROSS CULTURE INFLUENCE IN THE WORK OF SINGAPORE WRITERS" اسی طرح DELYS BIRD کا مقالہ GENDER AND SUBJECTIVITY IN AUSTRLIAN COLONIAL WRITINGS اور اسی طرح کی دوسری بہت ساری کوششیں۔ یہ بہت اچھی بات ہے۔ اس طرح پوسٹ کلونیلزم، دنیا کے ایک بڑے ادبی گھیرے کو سمیٹ رہی ہے، جو ایک اچھے معنی میں ادب کا صحت مند اور دیانت دارانہ GLOBLIZATION ہے جس سے عالمی ادب میں مزید نئے امکانات پیدا ہوں گے۔

(مارچ ۲۰۰۱ء)

☆☆☆☆

تانیثیت ـــــ ایک تنقیدی تھیوری

جہاں تک سمجھ میں آتا ہے، تانیثیت ایک نیا فکری تصور ہے جو بیسویں صدی کے نصف کے بعد سے مغربی فکر اور تنقیدی تصورات میں روز بروز، اپنا دباؤ ڈالتا جارہا ہے اور ساتھ ہی ساتھ، اپنی احتجاجی صورتیں بھی واضح کرتا جاتا ہے۔ احتجاج، ان معنوں میں کہ، مرد کی بنائی ہوئی اس سوسائٹی میں، نہ صرف یہ کہ عورتوں کو زندگی میں مواقع کم فراہم کئے جاتے ہیں بلکہ زندگی کی ارتقائی پیش قدمیوں میں، عورت کو یا تو پیچھے ڈھکیل دیا جاتا ہے یا اس کی کوششوں کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔ ادب میں بھی اُسے کئی طرح سے نظر انداز (IGNORE) کیا جاتا ہے۔ اُس کی تخلیقات کو نہ صرف یہ کہ اہمیت کم دی جاتی ہے، بلکہ ان تخلیقات کی تفہیم یا تعبیر، یہ مرد سوسائٹی اپنے زاویے سے کرتی رہی ہے، جس میں عورتوں کی نفسیات، برتاؤ (BEHAVIOUR) اور اُن کے اپنے سوچنے کے طریقوں کو کسی مطالعے میں شامل نہ کر کے، سب کچھ مرد حاوی سوسائٹی اپنی طرح سے پیش کرتی رہی ہے، جس کے باعث زندگی اور ادب دونوں کے اظہار، مطالعے اور پیش کش، سب میں عورت ایک مسخ شدہ جنس (COMMODITY) بنتی ہے۔ یہ احتجاج یہاں تک بڑھا کہ ایک امریکی مصنفہ ڈروتھی پارکر نے اپنی کتاب MODERN WOMAN THE LOST SEX میں یہاں تک کہا کہ ہمیں عورت کہنے کے بجائے صرف انسان کہا جائے۔ اس پر تفصیلی بحث سیموں دیبوار نے اپنی کتاب SECOND SEX میں کی ہے۔ کہیں کہیں کچھ دلچسپ واقعات بھی طنزیہ انداز میں پیش کئے ہیں۔ مثلاً ایک تانیثی تصور کی ادیبہ نے، اس بات پر احتجاج کیا کہ اس کی تصویر عورت ادیبوں کے ساتھ نہ لگائی جائے بلکہ مرد ادیبوں کے مرقعے میں پیش کی جائے اور اس کام پر زور ڈالنے کے لئے، اس ادیبہ نے اپنے شوہر کی خدمات حاصل کیں یعنی ایک مرد سے مدد لی۔ ایک جسمانی طور پر کمزور عورت، ایک ڈرامے کے شو میں ہونے والے ہنگامے میں اسٹیج پر چڑھ گئی اور ایک ملٹری کے نوجوان سے مکّے بازی کے لئے اپنے بازوؤں کے مکدر بھانجنے لگی کہ وہ ملٹری کے نوجوان کو زیر کر سکتی ہے کہ وہ بھی ایک انسان ہے۔ خیر، یہ سب تو محض لطف کی باتیں ہیں جو سیموں نے بیان کی ہیں۔ اصل بات سیموں نے یہ کہی کہ جہاں زندگی میں جو عورت ہر جگہ ناکارہ اور مردود کر کے پیچھے ڈھکیل دی جاتی ہے اور اُسے زندگی کا ایک ایسا رخ دکھایا جاتا ہے کہ یہی تمہاری جگہ ہے اور یہیں تم کو اصلی خوشی مل سکتی ہے اور یہی تمہارا کام ہے، تو یہ طریقہ کار غلط ہے۔ ہم اس بات کو نامنظور کرتے ہیں (THIS NOTION WE REJECT) مردوں نے "دوسروں"

(جسے سیموں نے OTHER کہا ہے) یعنی عورت کی آزادی چھین کر خود اپنی آزادی حاصل کی ہے اور پھر اُس کے جواز تلاش کیے ہیں۔ اور اپنے اس استحصال پر ہیشگی کی مُہر لگا کر، عورت کو سڑنے گلنے (STAGNATION) کے لئے چھوڑ دیا ہے۔ اب اگر عورت اِسے قبول کر لیتی ہے اور اس حیوانی جبر کے آگے سر جھکا دیتی ہے تو پھر اُسے رہائی اور آزادی (EMANCIPATION) کبھی نہیں مل سکتی۔ اُس کا وجود ہمیشہ 'آں سوئے' (EN-SOI) میں رہے گا یعنی حیوانی زندگی کی تذلیل اور مظالم برداشت کرنا اُس کا مقسوم ہوگا۔ ایسی صورت میں محرومی (FRUSTRATION) اور جبر یہ ظلم کے سوا اُسے اور کچھ نہیں مل سکتا، جو انسانی آزادی اور ہر موجود کو اپنے حق خود ارادیت سے محروم کرتا ہے۔ اور مردوں کا یہ برتاؤ، عورت کی قسمت میں ہر طرف سے محرومی پیش کر کے، چاہے وہ فکری ارتقا کی دنیا ہو یا علم وادب میں تجربات یا تحریر وتقریر کی دنیا ہو، عورت کو ایک خاص قسم کی نفسیاتی، معاشی اور سماجی منزل پر پہنچانے کا درپے ہوتا ہے۔ سیموں دیبوار نے اپنی گفتگو کو اس طرح سمیٹا ہے:

> "آزاد عورت، ان باتوں سے چھٹکارا پا کر ہی وجود میں آئے گی، جو آرہی ہے۔ یہ بتانا مشکل ہے کہ اُس کے تخیلات کی یہ دنیا، مردوں کی دنیا سے کس قدر مختلف ہوگی...... کتنا فرق، عورت کی اس دنیا میں مرد کی دنیا سے ہوگا، مگر عورت کی دنیا کا یہ فرق عورتوں کی ترقی کے امکانات کو روشن کرے گا۔ ایسے امکانات جنھیں مردوں نے دبا (SUPPRESSED) دیا تھا اور انسانیت کے لئے وہ گم ہو چکے تھے۔ اب یہ بہترین اور بے حد مناسب موقع ہے کہ عورت، اس موقعے سے فائدہ اٹھا کر، اپنی بھلائی کی فکر کرے۔" (1)

عجیب بات ہے کہ تانیثیت کی تحریک، سب سے زیادہ زوردار تحریک بن کر فرانس ہی میں اُبھری اور آج بھی سب سے زیادہ متحرک اور تحریکی متن میں (STIMULATING TEXT) فرانس ہی میں لکھے جارہے ہیں جس میں تمام طبقۂ نسواں کے دانشور، ادب کے معلمین، فلسفے اور نفسیات کے تمام تانیثی مفکرین شامل ہیں، جو میں ژولیا کرستیوا، ایلی سیزو (HELE CIXOUS)، ژاویے گوتیے (XAVIERE GAUTHIER) اور ماریا آں تونی آ (MARIA ANTONIETTA) اور خود سیموں دیبوار (SIMONE DE BEAUYOIR) خاص ہیں۔ سیموں نے ہی اس تحریک کو علمی ادبی اور تنقیدی بلندیوں پر پہنچا دیا ہے۔ یہ تمام تانیثی ادیب، خاصے انقلابی (RADICAL) ہیں اور مارکسی کلچر کو انھوں نے اپنا قاعدہ یعنی BASE بنایا ہے۔ ان میں سے کچھ وہ ہیں جو مئی ۱۹۶۸ء کے تانیثی "انقلاب"

---

(1)New French Feminism P. 233,Edited by Elaine Marks.

(REVOLUTION) میں بھی کافی سرگرم تھے اور اُن کے طور طریقے تقریباً منکرانہ اور ملحدانہ رہے ہیں اور ہیں۔ یہاں اس جملے کا مطلب، صرف امر واقعہ بیان کرنا ہے۔ کوئی یہ نہ سمجھے کہ اس جملے سے راقم، تانیثیت کے محرکین یا معتقدین کے خلاف کسی طرح کی عصبیت کو ہوا دینا چاہتا ہے۔ ان تمام تانیثی مصنفین نے، مردوں اور ابھی تک کے تمام فنون لطیفہ، ادبی، مذہبی اور ہر طرح کے مروجہ طور طریقہ کا انکار کیا ہے اور ان تمام اصولوں کو تخریبی اور محض سیاسی مانا ہے، جو صنفِ نسواں کے خلاف ایک طرح کی سازش رہے ہیں اور ہیں۔ انہوں نے اس پر بھی زور دیا ہے کہ افلاطون، ارسطو، ہیگل، لیوی اسٹراس، ساسوئے لاکان آل تھوزیئے اور فرائڈ کو پھر سے پڑھنا چاہیے اور ان تحریروں کے اپنے تجزیئے (یعنی صنفِ نسواں کے کئے ہوئے تجزیئے) کر کے طبقۂ نسواں کی حیثیت (STATUS) کا صحیح اندازہ لگانا اور قارئین کو صحیح صورت کا اندازہ کرانا چاہیے کیونکہ مرد دانشوروں نے اس میں عورتوں کے خلاف تعصب اور نفرت شامل کر کے مسخ شدہ شکل میں ہمیشہ پیش کیا ہے یا پھر طبقۂ نسواں کے مفاد میں، فلسفہ اور منطق میں، بین السطور، جو کچھ کہا گیا ہے، اُن اہم باتوں کو، ان مرد دانشوروں نے ہمیشہ چھپایا ہے یا اُسے کوئی اہمیت نہیں دی۔ نفسیاتی اصولوں اور تجزیوں میں، ان مرد دانشوروں نے، عورتوں کی انا، اُن کے ذہنی رویوں، جذبات، جنسی، زبان اور جسمانی برتاؤ (BEHAVIOUR)، پسند و ناپسند، سب کو نظر انداز کیا ہے۔ ادبی صورتوں، ادبی تحریکات، یہاں تک کہ ادبی تاریخوں میں بھی عورتوں کو کوئی حیثیت نہیں دی گئی۔ تانیثیت کی تحریک میں کچھ ایسی بھی سرگرم کارکنان (ACTIVISTS) ہیں جیسے ڈولیا کرسیتوا، جنہوں نے یہ بھی کہا کہ ٹیکسٹ کے نصابات بناتے وقت، شاید ہی بھی خواتین شاعرات کو کورس میں رکھ کر پڑھایا جاتا ہو۔ ڈاویے گوبیئے نے تو یہاں تک کہا کہ IS THERE A THING AS WOMEN WRITING اور پھر اس نے بحث کی ہے کہ یہ مرد، جو ہم عورتوں کو بہت سی ملازمتیں دے کر اپنے برابر لانے کا ڈھونگ رچایا کرتے ہیں، یہ بھی، اُن کے اپنے زاویۂ نظر سے ہے۔ گویا ہماری اپنی الگ کوئی شناخت نہیں ہے بلکہ مردوں کے نقطۂ نظر سے، اگر ہم، ان کے برابر ہو گئے تو گویا طبقۂ نسواں کا ہر مسئلہ حل ہو گیا؟ یہی صورت ادب میں بھی ہے۔ پھر اگر ہم مردوں کی طرح ناول اور افسانہ لکھنے لگیں اور شاعری بھی مردوں کی بنائی ہوئی زبان، محاورے، امیجری، علامتیں، زبان کے قواعد، زبان کے حسن و قبح، ممنوعات، مدح، ذم کچھ مردوں کے ادبی نقطۂ نظر سے پیش کرنے لگ جائیں تو گویا ہمیں برابری مل گئی۔ تو یہ کیا بات ہوئی؟۔ کچھ نے یہ بات بھی کی ہے کہ ہارڈی، جوائس، مام، کانریڈ، میل ول اور ہمنگ وے پر جس طرح کے تنقیدی محاکمے کئے گئے ہیں، اُسی طرح جارج ایلیٹ، ایملی اور شارلٹ برانٹی اور بہت سی آج کی خواتین ادیبوں پر کہاں کچھ لکھا گیا ہے؟ تانیثی ACTIVISTS کی یہ باتیں بہت کچھ سچ ہیں۔ ادھر مارگرٹ ایٹ وڈ (MARGRET ATWOOD) کا ایک معرکۃ آرا ناول (اور بھی نئے اہم ناول ہوں گے)' دی بلائنڈ آسےسن، (THE BLINED

(ASSASSIN)، خاصہ تانیثی ناول ہے مگر سوا ٹائمس لٹریری سپلیمنٹ میں ریویو کے، راقم نے کہیں، اس ناول پر کوئی تنقیدی محاکمہ نہیں دیکھا۔ پھر ایملی ڈکنسن، ڈوروتھی ورڈ سورتھ، ایڈیتھ سیٹول، سلویا پلاتھ، اور اُس کے دلچسپ شعری سرمایے، کلوسس، ایریل (ARIEL)اور ونٹرٹری(WINTERTREE) کو وہ اعتبار اور اہمیت کہاں ملی جو خود سلویا پلاتھ کے شوہر، ٹیڈ ہیوز(TED HUGHES)" کے ہاک ان دی رین"(HAWKIN THE RAIN) کو ملی یا آڈن، اسپنڈر، ٹی۔ ایس ایلیٹ اور اُن سے بھی پہلے کے شعرا، بائرن، شیلی اور کیٹس وغیرہ کو ملی۔ اسی سے ادب میں بھی مرد کی جارحیت (MALE SHAUNISM) کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ جاتھن کلر (JONATHAN CULLAR) نے اپنی کتاب، 'آن ڈی کنسٹرکشن'، کے ایک باب، ریڈنگ ایز اے وومن، (READING AS A WOMAN) میں تانیثیت کے ہوا خواہوں کی طرف سے بہت سی مزے مزے کی باتیں اٹھائی ہیں۔ مثلاً یہ کہ ٹامس ہارڈی نے اپنی کتاب' میئر آف کیسٹر برج' میں جہاں میکائل ہینچر ڈ اپنی بیوی اور چھوٹی بچی کو ایک ملاح کے ہاتھوں، پانچ گنی میں فروخت کر دیتا ہے، تو اس سین کو پڑھتے وقت، مرد قاری اور عورت قاری کے تاثرات، الگ الگ ہو سکتے ہیں۔ مرد شاید اس میں رزمیہ کا لطف حاصل کریں مگر ایک عورت قاری، یہ سین پڑھ کر لرز جائیگی اور عورتوں کی بے بسی پر آنسو بہائے گی۔ اُسے غلاموں اور کنیزوں کے نیلام کے دن یاد آئیں گے اور پھر مردوں سے انتقام لینے کا جذبہ بھی بیدار ہوگا۔ ہارڈی، یا میئر آف کیسٹر برج پر تنقید کرتے وقت کیا کسی مرد ناقد نے، عورت کے جذبات، نفسیات اور اس فروخت ہوتی ہوئی عورت اور اُس کی بچی کے جذبات اور تاثرات کا بھی جائزہ پیش کیا ہے؟۔ ہارڈی کی کوئی خاتون قاری اور عورت ناقد، اگر اس طرح کا تجزیہ کرتی ہے تو یہ تانیثی تنقید میں مردوں کی تنقید سے ایک الگ زاویۂ نظر بھی ہوگا اور حقیقی تانیثی تنقید بھی اس موقع پر فروخت ہونے والی عورت، سوسن ہینچر ڈ کے احساسات، اُس کے کرب اور بے چارگی کو ایک عورت ہی محسوس کر سکتی ہے۔ اس طرح، ہارڈی کے اس ناول کا سارا کھیل، ایک مرد کے قلم سے مردانہ پیشکش اور احساس کی ایسی دستاویز ہے، جس میں عورت ایک مجبور شے(COMMODITY) بن کر رہ جاتی ہے اور ناول، میئر آف کیسٹر برج، ایک مردانہ تخیل سے مردوں کو بہلانے والی تحریر بن جاتا ہے۔ تانیثی تنقید میں، اسی لئے عورت کے نقطۂ نظر اور محسوسات کو ابھارنے کی فکر کی جاتی ہے۔ مرد، ایک جوان لڑکی کو دیکھ کر اس کے حسن وشباب کا تذکرہ تو کرتا ہے مگر نوجوانوں کے ذریعے دیکھی جانے والی لڑکی پر اُس وقت کیا گذر رہی ہے، وہ کیا سوچ رہی ہوتی ہے یا کیا سوچ سکتی ہے، اس کا اندازہ مرد کو کبھی نہیں ہوسکتا۔ وہ لڑکی کی نفسیاتی الجھنوں کو اپنے بنائے ہوئے جنسیاتی جذبوں، یا جمالیاتی طریقوں اور اصولوں کے مطابق ہی پیش کرے گا۔ اس کا ایک نمونہ ہندوستانی سماج میں لڑکیوں کی شادیوں کے

طے ہوتے وقت، لڑکوں کی منظوری اور نامنظوری میں بہت واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ تانیثی تنقید کو، اس پر سخت اعتراض ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ عورت کا ہر طرح کا مطالعہ، عورت کی نظر سے کیا جائے۔ تب دونوں مطالعوں کی اہمیت اور حیثیت کا صحیح اور متوازن اندازہ تنقید کو ہوگا۔ یہی نہیں، تانیثی تنقید کا اس پر بھی اصرار ہے کہ عورت ناقد کے نسوانی ڈھنگ کے مطالعے زیادہ منطقی، متوازن اور کم از کم تنقید میں غیر جذباتی ہوتے ہیں۔ پھر وہ عورت کے تمام میجوں، جسمانی عمل، اور تحرک کو بہتر تجزیوں کے ساتھ پیش کرے گی جبکہ مرد ناقدین، ان تمام صورتوں کی روایتی اور اوپری سطح تک ہی پہنچ سکتے ہیں اور انہیں مسخ بھی کر دیتے ہیں۔ اس میں عورتوں کے خلاف ایک عصبیت بھی ہوتی ہے، ادبی رقابت کا جذبہ بھی اور ایک مردانہ تفاخر (MALE SUPIRIORITY) کا دعویٰ بھی کام کرتا رہتا ہے۔ بات بہت بالکل تو نہیں ہے مگر اس موقع پر بیان کرنے کو جی چاہتا ہے۔ غالباً ۱۹۸۰ء میں لکھنؤ ٹی۔ وی پر ایک مباحثے کے لئے، سردار جعفری، عصمت چغتائی اور راقم حاضر تھا۔ مباحثہ اردو ناول کی نئی صورتوں پر تھا۔ ہم باہر نکلے تو لاؤنج میں فراق صاحب بیٹھے مل گئے۔ ہم سب اُن کے گرد بیٹھ گئے۔ عصمت چغتائی نے فراق صاحب سے مردوں کی ناانصافی پر کچھ بات نکالی اور پھر بات FEMINISM تک جا پہنچی۔ عصمت نے کہا کہ آخر کون سا ایسا کام ہے جو عورت نہیں کر سکتی۔ فراق صاحب بیبا کی سے بولے "عورت سب کچھ کر سکتی ہے مگر بچہ نہیں پیدا کر سکتی" عصمت نے "ترکی بہ ترکی جواب دیا" کہ مرد بھی تو یہ کام اکیلے نہیں کر سکتا۔ اس میں وجہ افتخار کیا ہے؟" اور پھر بات رفت و گذشت ہو گئی۔ اس موقع پر یہ بات محض مردانہ تفاخر کے احساس کے لئے پیش کی گئی ہے۔ سیموں دیبوار نے بھی ایسی بحث اپنی کتاب "سکنڈ سیکس" میں بڑی تفصیل سے لکھی ہے اور اس بحث میں بڑی کھلی کھلی باتیں لکھی ہیں مگر انہیں یہاں لکھنے میں اردو تہذیب مانع ہے۔

تانیثیت کے مبلغ یہ مانتے ہیں کہ ادب اور زندگی میں جتنے بھی اصول بنائے گئے ہیں، وہ تمام مردوں نے ہی بنائے ہیں۔ اسی لئے یہ سب اصول صرف مردوں کے حق میں ہیں۔ یہاں تک کہ عورتوں کی سوچ، فکر، اُن کی زندگی بسر کرنے کے طریقے، وہ کیا کریں، کیا نہ کریں، اُن کے اچھے بُرے طور طریقے، سب کا معیار بھی مرد ہی طے کرتے ہیں۔ کبھی کبھی تو عورتوں کے لئے ادب کے موضوعات بھی مرد سوسائٹی نے تقسیم کر دئے ہیں۔ کم از کم اردو ادب میں تو یہ بات بہت واضح ہے۔ غزل، کی تعریف ہی یوں بتائی گئی ہے کہ یہ 'حکایت با یار گفتن' ہے اور اردو کے مدرسوں نے تو اِسے بالکل ہی واضح طور پر کہا کہ غزل، 'عورتوں سے باتیں کرنا' ہے۔ اب بھلا 'غزل' عورت کہے تو کیونکر؟ پھر، اگر عورت غزل کہے بھی تو، اُس کی غزل میں بھی تمام ادبی اور سماجی آداب، مردوں کی اصول پرستی اور انہیں کے قواعد کے مطابق ہونے چاہئے ہیں۔ مثلاً افعال تمام مذکر ہوں (کلاسکی غزل میں یہی تحکیم تھی) اور اگر افعال مونث ہو گئے تو غزل، غزل نہ رہ کر ریختی بن جائے گی۔ آپ کو

یاد ہوگا کہ ناول امراؤ جان ادا میں جب امراؤ جان، اپنی غزل میں مذکر فعل لاتی ہے اور مطلع پڑھتی ہے۔

کعبے میں جا کے بھول گیا راہ دیر کی — ایمان بچ گیا، مرے مولا نے خیر کی

تو خان صاحب (ایک سامع) کہتے ہیں۔

"خاں صاحب: اچھا مطلع کہا ہے۔ مگر یہ بھول گیا کیوں؟" "امراؤ جان جواب دیتی ہے۔

"امراؤ جان: تو کیا خاں صاحب میں ریختی کہتی ہوں"؟

یہ وہی جنس کا تعصب (GENDER BIAS) ہے جو غزل کی شاعری میں داخل ہو گیا تھا۔ مگر اِسے اَب اردو ادب کی جدید عورت نے توڑ دیا ہے۔ اِدھر جو غزلیں، فہمیدہ ریاض، کشور ناہید، پروین شاکر، سارہ شگفتہ، زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی، اور رفیعہ شبنم عابدی وغیرہ نے پیش کی ہیں، اُن میں غزل کے یہ تمام قید و بند ٹوٹ چکے ہیں، جو ایک صحت مند صورت ہے۔ پروین شاکر اور کشور ناہید کے یہاں تو عشق و محبت کا بیان بھی عورت کی جانب سے بے محابا ہے۔ اگر چہ، برصغیر میں، قدیم تہذیب کے گیتوں اور نغموں میں، عورت اس معاملے میں آزاد تھی مگر اردو کی تہذیب نے اس پر اپنی وہی مرد سوسائٹی کی جارحانہ قدغن لگا رکھی تھی۔ پھر اردو شاعری کی جدید عورت نے نہ صرف یہ کہ اس صنفی تعصب (GENDER BAIS) کو توڑ دیا بلکہ اُس کے یہاں اب ایک قدم آگے بڑھ کر احتجاجی صورت بھی اُبھری ہے۔ اُس کی زبان، اظہاریت کے طور طریقے، خیالات کی رویں، سب کچھ اُس کے اپنے ہو چکے ہیں۔ یہ اقدام، تانیثیت کی طرف پہلا قدم ہے مگر تنقید میں، طبقۂ نسواں کی ناقد، ابھی تک اپنا کوئی الگ ایسا راستہ نہیں بنا پائی جو اُسے عالمی تانیثی تحریک سے قریب کرتا۔ ابھی تک اردو تنقید میں، اس طرح کا کوئی نمونہ نہیں ملا جو مغربی تانیثی تنقید کے مقابلے میں رکھا جا سکے۔ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ تانیثی تنقید ابھی برصغیر میں، اپنے مغربی COUNTER PART کے تانیثی تنقید کے اصولوں، فلسفے، رجحان، زبان و بیان اور فکر و نظر کے ساتھ شروع ہی نہیں ہوئی۔ ہاں کچھ خواتین نے خالص تنقید میں پیش رفت ضرور کی ہے جن میں ممتاز شریں (معیار)، کشور ناہید (کچھ مضامین)، ساجدہ زیدی، (تلاش بصیرت)، زاہدہ زیدی (رموز فکر و فن) اور سیدہ جعفر (تنقید اور انداز نظر) وغیرہ خاص ہیں۔ تاہم یہ تمام خواتین تنقید نگار، مردوں کے بنائے ہوئے تنقیدی اصول اور رویّوں ہی کے مطابق ہی تنقید پیش کر رہی ہیں۔ مغرب میں تانیثیت نے بڑی جارح صورتیں اختیار کر لی ہیں۔ اصولِ شاعری میں بھی اور اصولِ تنقید میں بھی۔ انہوں نے ادب اور شاعری سب کے لئے ایک الگ مینی فسٹو بھی تیار کر لیا ہے۔ ایک شاعرہ اپنی ایک نظم WOMEN ARISE FEMMES DEBOUT LE میں اس طرح عورتوں کو انقلابی صورتوں کے لئے تیار کرتی ہے:

WE, WHO ARE WITHOUT PAST / WITHOUT

HISTORY,OUT CASTE/ WOMEN LOST IN THE DANK OF TIME / WOMEN WHOSE CONTINENT IS NIGHT / TO GETHER SLAVES ARISE/
TO BREAK OUR CHAINS ASUNDER/
ARISE!/......THE DAYS OF WRATH FOR US HAS COME/BY THE THOUSANDS,WE ARE HERE/ TOGETHER SLAVES ARISE / WOMEN,WE SHALL KNOW OUR POWER/ WOMEN ,THIS MUST BE THE HOUR / TOGETHER SLAVES ARISE/ TO BREAK OUR CHAINS ASUNDER ARISE! ARISE!/

اہلِ اقتدار چاہے وہ سیاسی ہوں یا ادبی، طبقۂ نسواں کے خلاف انہوں نے ایک سازش کر رکھی ہے۔ تانیثیت کو اس طریقۂ کار کے خلاف صف آرا ہو جانا چاہئے۔ تانیثیت اہلِ اقتدار کے احکامات کو نہیں مانتی۔ تانیثیت فوکو کی طرح، ہر دباؤ اور ہر طاقت کا انکار کرتی ہے اور ہر طرح تحکیمی فکر اور GENDER BIAS یعنی صنفی عصبیت سے چھٹکارا چاہتی ہے۔

ویسے اب ایک عالمی صورت یہ بن رہی ہے کہ طبقۂ نسواں نے ادب کے تقریباً ہر شعبے میں تجربے کرنے شروع کر دئے ہیں اور اگر تاریخی طور پر دیکھا جائے تو مادام دی۔ استیل اور میری کالم سے لے کر گایتری چکرورتی اسپائیوک (اور بھی خواتین ہوں گی) تک، طبقۂ نسواں کی ناقدین کی ایک لمبی قطار ہے جن میں سے کچھ نے تو آرکی ٹائپل (ابتدائی اور بنیادی)، مارکسی، اسٹرکچرل (ساختیاتی)، سائیکو انالیٹک (نفسیاتی تجزیے والی) سیمیوٹک (نشانیاتی) ہرمینیوٹک (HERMENEUTIC) یعنی تعبیری اور تشریحی۔ پھر روتقیر، سب طرح کے تنقیدی تجربے کئے ہیں۔ کچھ تانیثی ناقد، ایسے تجربات سے پرہیز بھی کرتی ہیں کہ ان میں مردوں کی بنائی ہوئی لسانی اور تنقیدی دنیا ہم کو گھیرے میں لے لے گی اور ہم الگ سے اپنا راستہ پیدا نہ کر سکیں گے (اگرچہ یہ انتہا پسندی ہے مگر ہے) اس لئے پہلے ہمیں زبان اور اپنے ڈسکورس وغیرہ کے کینڈے کو درست کرنا چاہئے۔ یہ آدھی ادھر اور آدھی اُدھر والی وفاداری بلکہ تابعداری (DIVIDED ALLEGIANCE) مناسب اور درست نہیں۔ مگر مشکل یہ ہے کہ بہت سی تنقیدی روایات چھوڑی نہیں جا سکتیں اور اُن کے ساتھ چلنے میں تانیثیت کا ضمیر

---

(1) Gender Theory - Dialogue on Feminist Criticism PP. 63-64 Edited by India kauf Fman. Basil Blackwell Ltd. Oxford- U.K

(TEMPER) اپنی شعلہ بیانی اور ناولتی کھو سکتا ہے۔ اس طرح کیا تانیثی تنقید اپنا کوئی آواں گارد ہیتار کر سکے گی۔ یا کر لیا ہے؟ ان کے اپنے تجربے، تحقیق اور تجسس کے منطقے الگ کیسے ہو سکیں گے؟ پھر بھی مغرب کی ان تانیثی ناقدین نے یہی طے کیا ہے کہ وہ صرف عورتوں کی تخلیقات، نسوانی ادیبوں، اُن کے ادبی کیف وکم، اُن کی تخلیقی صورتوں اور اُن کے لب ولہجے ومحاورات نیز گلاسری ہی کی مدد سے نسوانی تنقید کی ایک نئی دنیا بنائیں گی۔ وہ مردوں کی تحریروں کی بات کہیں نہ کریں گی، نہ اُن سے کسی قسم کا استفادہ کریں گی۔ یہ تانیثی ناقدین، اس طرح، صرف ''اپنے ادب'' (LITERATURE OF THEIR OWN) کی بنیاد ادبی تاریخ میں رکھیں گی۔ ایک تانیثی ناقد، ایلین شوآلٹر (ELAIN SHOW-ALTER) نے تو تانیثی ناقدین کے لئے ایک نئی اصطلاح گائنوکریٹکس (GYNOCRITICS) بنائی ہے جس میں صرف ''عورت بہ حیثیت ادیب اور رائٹر'' ہی کی باتیں کی جائیں گی۔ (۱) یہی نہیں بلکہ وہ عورتوں کے معاشی، سماجی اور کسی حد تک سیاسی حالات، سب کو شامل کر کے ایک نیا کلچرل موومنٹ چلائیں گی جسے انہوں نے ''سب کلچر'' (SUB-CULTURE) نام دیا ہے، جس میں نسوانی روایات، تانیثی ادبی طریق کار، اور صرف تانیثی ادب پر بحث تمحیص ہوگی تاکہ طبقۂ نسواں میں، اپنی ادبی اور ثقافتی، خود آگہی یعنی SELF AWARENESS کا شعور پیدا ہو سکے۔ کترین اسٹمپسن نام کی ادیبہ نے، اس طرف بھی توجہ دلائی کہ مردوں کی سماجی بالادستی نے عورتوں کی ادبی لفظیات، اظہاری طریقوں اور جملوں، نیز فقروں میں بھی ایک طرح کی جھجک، خوف اور بہت سی نفسیاتی پیچیدگیاں اور گتھیاں پیدا کر دی ہیں، جو نسوانی تحریروں پر اثر انداز ہو رہی ہیں۔ عجب نہیں کہ لسبینزم (LISBIANISM) کا رجحان، اسی ظالم اور سماجی زبردستی (REPRESSION) کیوجہ سے وجود میں آیا ہو۔ یہ بھی کہا گیا کہ تانیثی ادیبوں کو تحریروں کا موڈ، کیفیات، حالات اور ٹریڈیشن کے ساتھ، ان سب کا تجزیہ بے خوف ہو کر ننگی حقیقتوں کے ساتھ پیش کرنا چاہئے جس میں اعصابی دباؤ کی تحریریں، خفیہ تحریریں (ENCODED WRITINGS) علامتی تحریریں اور بیانیے (NARRATIVES OF DAMNATION) نیز باغیانہ تحریریں سب کا کھل کر بیان کیا جانا چاہئے تبھی تانیثی تحریروں کا صحیح طور پر تنقیدی جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ کچھ تانیثی ناقدین نے جن میں ایلیس واکر، باربرا اسمتھ اور نورین ہیتھل بطور خاص شامل ہیں، انہوں نے یہ بات بھی اُٹھائی کہ سیاہ فام عورتوں کی تخلیقی صلاحیتوں اور اُن کے اپنے سماجی، جذباتی اور گھٹی ہوئی تہذیبی صورتوں نے جو جذبات اور اظہاریت کی ایک نئی دنیا بنائی ہے، وہ حیرت انگیز ہے۔ کینیڈا کے خالد سہیل نے ''کالے جسموں کی ریاضت'' کے نام سے جو سیاہ فام لوگوں کی تخلیقات کے ترجمے پیش کئے ہیں، ان میں، دلہن کی شکایت 'دلہن کا الوداعی گانا اور ''عورت کا انتظار'' (یعنی عورت جو اپنے خاوند کا انتظار کر رہی

ہے۔) جذبات اور اظہاریت کی ایک نئی دنیا پیش کر رہی ہے جو سیاہ فام طبقۂ نسواں کی فکر کا عجیب و غریب کرشمہ ہے جس میں طبقۂ نسواں کی زندگیاں، مردوں کے انوکھے ظلم و جبر کے نیچے دبی اور کراہ رہی ہیں جنہیں بین السطور علامتوں اور سماجی اشاروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ امریکی سیاہ فام عورتوں کے دوسرے مسائل بھی ہوں گے۔ اُن کے اپنے تجربے بھی عجیب و غریب ہیں۔ تانیثی تنقید کو، اس سیاہ فام ادب میں سیاہ فام عورتوں کے مسئلوں کو لینا چاہئے اور اُن ناقدین کو تو ضرور ادھر کی فکر کرنی چاہئے جو، رنگ و نسل کی عصبیت سے الگ ہیں۔ یہ ایک نئی ادبی ہوا ہے، جہاں ادب سے محرومی، جہالت (ILLITERACY)، ذات پات، جرگہ بندی، رنگ و نسل بندی اور عجیب و غریب جنسی تجربے اور استحصال کی صورتیں ہیں، جن کا اظہار سیاہ فام ادب میں سیاہ فام طبقۂ نسواں کر رہا ہے۔ جہاں، سفید رسالے اور سفید پبلشر، ان کالی عورتوں کی تخلیقات کی اشاعت تک سے انکار کرتے ہیں۔ پھر اس انکار اور رنگ و نسل کے بھید بھاؤ سے، یہ سیاہ فام عورتیں کیسی ذہنی اور جذباتی صورتوں سے گزر کر اپنا ادب تخلیق کرتی ہیں، تانیثی ناقدین کو، ان صورتوں کا بھی تجزیہ اپنی تنقیدوں میں غیر متعصب ہو کر رحم دلی سے پیش کرنا چاہئے کہ تانیثیت صرف سفید قوم ہی کا بوجھ (WHITE MAN'S BURDEN) اور مسئلہ نہیں ہے۔ ہر ایسی تنقید میں سیاہ فام شناخت یعنی BLACK IDENTITY بھی ہونی چاہئے۔ سیاہ فام طبقۂ نسواں میں ادب کی صورت حال کیا ہے، اُس کا بھی تنقیدی جائزہ لیا جانا چاہئے، تبھی "CRITICISM WITH A CAUSE"[1] کی صحیح تصویر بن سکتی ہے۔ اور یہ ایک مشن کی صورت میں ہونا چاہئے۔ کریٹی سزم وِتھ اے کاز، ایک ادبی اصطلاحی اشارہ بن گیا ہے جسے تانیثی ناقدین صرف خواتین کی تخلیقات کا تذکرہ، اُن کے مسائل احتجاج اور باغیانہ صورتوں کے لئے استعمال کر رہی ہیں۔

اردو میں ابھی تک تانیثی تنقید کیسی، تانیثی ادب بھی کسی ادبی تحریک کی شکل میں ظاہر نہیں ہوا۔ ایسی ادبی اور فکری تحریک جس کے اصول و ضوابط کا، اس مضمون میں تذکرہ کیا گیا اور جو ۱۹۶۸ء سے بطور خاص مغربی ادب کے منظر نامے پر ایک تحریک کی شکل میں ''انقلاب ۱۹۶۸ء'' کے نام سے اُبھرا ہے، اس مضمون میں، اُس کی چند جھلکیاں پیش کی گئی ہیں۔ اردو میں نہ مغربی تانیثی تحریک جیسا کوئی مینی فیسٹو بنا ہے اور نہ اُس طرح کی کوئی تخلیق ابھی تک راقم کی نظر سے گزری ہے جو مغربی تانیثی ادب کے اُس فلسفے اور فکر کی صورتوں پر منطبق ہو سکے، جن کا ذکر پچھلے صفحات میں کیا گیا۔ اردو ادب کا حلقہ، شاید ابھی تک تانیثی ادب کا مطلب یہی سمجھتا ہے کہ جو تخلیق خواتین پیش کریں، وہ تانیثی ادب ہے۔

---

[1] تانیثی تنقید، کے لئے یہ خاص تنقیدی اصطلاح ہے جسے تانیثی ناقدین استعمال کر رہی ہیں۔ یہاں 'کاز' کا مطلب تانیثی مسائل ہے۔ ERLEENE نے جو بلیک پینٹری پر ایک کتاب "بلیک سسٹرز" (BLACK SISTERS) کے نام سے مرتب کی ہے، اس میں، اس طرح کے مسائل کا تذکرہ ہے۔

اگر یہی بات ہے تو یہ اردو والوں کی اپنی بات ہو سکتی ہے جسے وہ خواتین شاعرات، خواتین افسانہ نگار، اور خواتین ناول نگاروں تک پھیلا لیتے ہیں۔ اردو دنیا ابھی تک FEMININE اور FEMALE اصطلاحوں اور الفاظ کی معنوی صورتوں سے باہر نہیں نکل پائی۔ FEMINIST کی منزل تک ابھی وہ نہیں پہونچی ہے جیسا کہ اس مضمون میں بار بار کہا گیا ہے کہ تانیثیت، ایک فلسفۂ فکر اور ایک تحریک ہے۔ صرف عورتوں کے ذریعہ تخلیق کئے جانے والے ادب کو شاید ہم تانیثیت کا نام نہیں دے سکتے۔ کم از کم اُس تانیثیت کا نام جو نام اور ایک ادبی آئیڈیالوجی کے ساتھ منظم ڈھنگ سے اپنے اصول و ضوابط کے ساتھ چل رہی ہے، اور جس کی تنقید اور مطالعہ کے آفاق، کلچرل اینتھروپالوجی، لسانیات، نفسیاتی تجزیے، مارکسزم، ردّ تعبیر یعنی ڈی کنسٹرکشن، سیمی یوٹکس اور کسی حد تک میسو گائنی (MISOGYNY)- یعنی ازدواجی زندگی سے نفرت تک پھیلے ہوئے ہیں۔ اور جو مردوں کی تحکیمیت، دباؤ، ان کی لفظیات اور سرپرستی کے ترحمی جذبات اور الفاظ، سب کے خلاف احتجاج کرتی ہے۔ تانیثی تنقید کا، اسی دائرے میں رہ کر ادب کا محاسبہ مناسب سمجھا جائے گا اور وہی صحیح تانیثی تنقید بھی ہوگی۔

اس مقالے کی تیاری میں حسب ذیل کتابوں سے مدد لی گئی ہے:

1- LITERARY THEORY TODAY EDITED BY PETER COLLIER AND HELGA GEYER .

2- GENDER AND THEORY DIALOGUE OF FEMINIST, CRITICISM EDITED BY LINDA KAUFFMAN.

3- THE POVERTY OF POST MODERNISM BY JOHN O'NEILL.

4- ON DECONSTRUCTION, THEORY AND CRITICISM AFTER STRUCTURALISM.

5- A HISTORY OF LITERARY CRITICISM BY HARY BLAMIRES.

6- TRUTH ABOUT POST- MODERNISM BY CHRISTOPHER NORRIS.

7- ANOTOMY OF CRITICISM BY NORTHROP

FRYE.

8- NEW FRENCH FEMINISM , AN ANTHOLOGY ENTOTEBERY BY EDITED WITH INTRODUCTION BY ELAINE MARKS AND ISABELLE-DE-COURTION.

9- IN THEORY BY AIJAZ AHMAD.

10- POPULAR CULTURE BY JOHN DOCKER.

مشرقی حالی پر مغرب کا نوآبادیاتی دباؤ

ذرا تصور کیجیے اُس قیامت خیز زندگی کا جس میں چاروں طرف آگ لگی ہوئی ہو۔ نہ حکومت نہ سلطنت، نہ کوئی نظم وضبط۔ ایک بھرے پُرے شہر کی اینٹ سے اینٹ بج چکی ہو۔ ہر طرف سناٹا، انتشار اور قہرمانی کا راج۔ سارے انساں، مخلوق، یا رعیت، جو چاہے کہہ لیجیے، سب خانماں برباد۔ شرافت، عزت، سماجی رکھ رکھاؤ، علم وادب اور تہذیبی زندگی سب کے پرخچے اُڑے ہوئے۔ کوئی تیر گھاٹ کوئی میر گھاٹ۔ ایسے میں ایک استقامت اور ٹھہراؤ کی صورت، اُن لوگوں کے ہاتھوں میں نظر آئے، جو خود اس تباہی کا موجب رہے ہوں تو اُن کے احکامات اور اشاروں سے کون سرتابی کرسکتا ہے؟ انھیں تو تسلیم کرنا ہی پڑے گا۔ پھر، اُن کے طور طریقے علم و دانش، روایت اور درایت بھی میں ایک چمک دمک کا احساس تو ہوگا ہی۔ یہی کچھ حالی کی ادبی اور تہذیبی سوچ کے ساتھ ہوا کہ انھیں بھی انگریز ''ایک شائستہ قوم مغرب کی'' نظر آنے لگے۔ اور اُن کے سامنے، اپنے اکھڑتے ہوئے خیمے، بکھرتی ہوئی زندگی، منجمد اور ٹھہرا ہوا ادب، سب ازکاررفتہ اور مغرب کی تہذیب اور ادب سب کچھ اپنے سے برتر معلوم ہوئے اور پھر پورا مشرق نہ سہی تو کم از کم اُردو شعر و ادب ''سنڈاس اور عفونت کا ناپاک دفتر'' محسوس ہونے لگا۔ چنانچہ، کلونیل داؤں پیچ کے ساتھ آئی ہوئی ہوا میں جب حالی نے اپنا مقدمہ 'شعر و شاعری' پیش کیا تو مشرقی ادب اور تہذیب کے متعلق، اُن کے خیالات یوں مرتب ہوئے۔

(۱) ''ناٹک: ہمارے ملک میں بھانڈ اور نقالوں کو بہت ذلیل سمجھا جاتا ہے .... لیکن یورپ میں سوانگ اور نقالی نے اصلاح پاکر، قوموں کو بے انتہا اخلاقی اور تمدنی فائدے پہنچائے ہیں۔''

(۲) ''باجا: باجے ہمارے یہاں ہمیشہ لہو ولعب کے مجمعوں میں مستعمل ہوتے ہیں (یورپ میں بھی یہ ہوتا ہے مگر حالی کو شاید یہ معلوم نہ تھا) جن کو یہاں کے عقلاء، فضول جانتے ہیں۔ شائستہ قوموں (یعنی یوروپین قومیں) نے، اُن کے مناسب استعمال سے نہایت گراں بہا فائدے اُٹھائے'' (مقدمہ)

(۳) شعرا نے اپنی جادو بیانی سے دلوں پر فتح نمایاں حاصل کی ....شاعر کی ہر چیز، یہاں تک کہ اُس کے عیب بھی، خلقت کی نظر میں مستحسن معلوم ہونے لگتے ہیں۔ بائرن کی نسبت مشہور ہے کہ لوگ اُس کی تصویر نہایت شوق سے خریدتے تھے .... بلکہ چاہتے

تھے کہ خود بھی ویسے ہی دکھائی دینے لگیں۔ ہونٹ اور پیشانی پر ویسی ہی شکن ڈال لیں"۔
(مقدمہ)

(۴) "یورپ میں .... پیٹری کو قوم کی ترغیب و تحریص کا ایک زبردست آلہ سمجھتے رہے ہیں .... لارڈ بائرن کی نظم 'چائیلڈ ہیرلڈ پلگریمیج' فرانس، انگلستان اور روس کو ترکوں سے آزاد کرانے کی ترغیب دلاتی ہے۔"

پھر حالی ان باتوں سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں:

"الغرض، یورپ میں لوگوں نے شعر سے بڑے بڑے کام لئے ہیں۔ ایشیا کی شاعری میں اگرچہ ایسی مثالیں مشکل سے مل سکیں گی۔" (مقدمہ)

حالی کی چند مشکلیں اور بھی تھیں، جیسا کہ انھوں نے اپنے سوانح حیات میں لکھا ہے کہ حالی کے والد، انگریز سرکار کے نمک کے محکمے میں ملازم تھے۔ "۱۸۵۶ء میں مجھے حصار میں ایک قلیل تنخواہ کی اسامی صاحب کلکٹر کے دفتر میں مل گئی۔ مگر غدر ہوا تو ملازمت جاتی رہی ..... نواب شیفتہ کی وفات کے بعد پنجاب بک ڈپو میں ایک اسامی مجھ کو مل گئی جس میں مجھے یہ کام کرنا پڑتا تھا کہ جو ترجمے انگریزی سے اُردو میں ہوتے تھے، اُن کی عبارت درست کرنے کو مجھے ملتی تھی (کہ اردو کی عبارت درست ہے یا نہیں۔ ترجمہ درست ہے یا نہیں، یہ اُن کا کام نہ تھا کیونکہ حالی انگریزی قطعی نہیں جانتے تھے) تقریباً چار برس یہ کام میں نے لاہور میں رہ کر کیا۔ اس سے انگریزی لٹریچر کے ساتھ فی الجملہ مناسبت پیدا ہوگئی۔ نامعلوم طور پر آہستہ آہستہ، مشرقی لٹریچر خاص کر عام فارسی لٹریچر کی وقعت دل میں کم ہونے لگی۔"

مشرقی ادب اور تعلیم سے نفرت کا ایک سبب حالی کا اور بھی تھا جسے حالی اشاروں میں یوں بتاتے ہیں۔ "دلی پہنچ کر جس مدرسے میں مجھے شب و روز رہنا پڑا، وہاں، سب مدرس اور طلباء کالج کے تعلیم یافتہ لوگوں کو جاہل سمجھتے تھے۔ ڈیڑھ برس دلی میں رہنا ہوا، اس عرصے میں کبھی کالج کو جا کر آنکھ سے دیکھا تک نہیں اور نہ کبھی اُن لوگوں سے ملنے کا اتفاق ہوا، جو اُس وقت کالج میں تعلیم پاتے تھے۔ انگریزی تعلیم کا خاص کر پانی پت میں اول تو کہیں ذکر سننے میں نہ آتا۔ اس کی نسبت عام لوگوں کا خیال تھا کہ سرکاری نوکری کا ذریعہ ہے۔"[۱]

دوسری طرف سرسید کی تعلیمی سرگرمیوں اور اُن کی انگریزوں کی حمایت نے بھی حالی کو تحریک بھی دی اور متاثر بھی کیا۔ سرسید اور حالی میں اس سلسلے میں خاصی مطابقت تھی۔ تعلیم اور خصوصاً انگریزی تعلیم کی ترویج و اشاعت اور اُن کا انگریزوں کی مدد کا سلسلہ اور ان کی انگریزوں کی اس خیر خواہی کا صلہ سرسید کو اس طرح مل رہا تھا کہ ۱۸۳۹ء میں سررشتہ داری، ۱۸۴۱ء میں، مین پوری میں

[۱] خود نوشت بہ حوالہ داستان تاریخ اردو از حامد حسن قادری صفحہ ۵۶۸ پہلا ایڈیشن۔

منتقلی، ۱۸۵۷ء میں تمام رات مسز شیکسپیر کی کوٹھی کا پہرہ دینے کے بعد مُرادآباد کا صدرالصدور ہونا ۱۸۶۸ء میں بنارس میں جج خفیفہ ۱۸۶۹ء میں سفر انگلستان، غرض کہ انگریزی حکومت کی عنایات کا ایک طویل سلسلہ ہے۔ پھر ۱۸۸۸ء میں کے-سی-ایس-آئی (نائٹ کمانڈر اسٹار آف انڈیا)، کا خطاب انگریزی حکومت کی طرف سے ملا اور ۱۸۸۹ء میں ایڈنبرا یونی ورسٹی نے ایل-ایل-ڈی کی اعزازی ڈگری دی۔ لندن جانے سے پہلے، رائل ایشیاٹک سوسائیٹی کے فیلو مقرر ہوئے، پھر لندن میں بڑے بڑے معزز کلبوں کی ممبر شپ انھیں دی گئی۔ ۱۸۷۸ء میں وائس رائے کی لیجس لیٹیو کاؤنسل کے ممبر بنائے گئے ۱۸۸۲ء میں ایجوکیشن کمیشن کے ممبر ہوئے اور ۱۸۸۳ء میں پبلک سروس کمیشن کے ممبر ہوئے جبکہ اُس وقت سوا انگریزوں کے، شاید ہی کوئی ہندوستانی کمیشن کا ممبر ہوا ہو۔ اُس وقت یہ اعزاز کسی ہندوستانی کے لئے بہت بڑا اعزاز تھا۔ جس کا اس وقت اندازہ کرنا بہت مشکل ہے۔ جنھوں نے برٹش انڈیا میں انگریزوں کی حکمرانی اور اُن کے مناصب کی اہمیت دیکھی ہے وہی، ان مناصب کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ نتیجے میں سرسیّد نے خود ایک انجمن علی گڑھ میں "برٹش انڈین اسوسی ایشن" کے نام سے بنائی۔ یہ سب خصوصی مراعات، عام پبلک اور خصوصاً سرسیّد کے حلقے کو بہت اچھی بھی معلوم ہوتیں مگر "ایمپائر" پر اگر کوئی حرف آنے کا شبہ بھی ہوتا تو یہی انگریز، ایسے لوگوں کو بھی معاف نہ کرتے جن کی کارکردگیاں مشکوک معلوم ہوتیں۔ غالب کی پنشن نہ ملنے کی چاہے کتنی ہی تاویلیں ماہرین غالب کریں مگر اس کا اصل سبب وہی بہادر شاہ کا "سکّے" کہنا تھا جس میں لوہارو خاندان کی مخالف پیرویاں بھی غالب کے خلاف مستزاد ہو گئیں، اگرچہ غالب "سکّے" کہنے کا ہمیشہ انکار کرتے رہے۔ شاید انگریز سے دوستی کی کوشش، کچھ کو شاعری میں اپنا شاگرد بنانا، سب وہی پنشن کی واگزاری کی کوششیں تھیں۔ مگر ان سب سے بھی حکومت قطعی نہیں پسیجی، کیونکہ "اسلام خطرے میں ہے" جیسا نعرہ بھی اندر اندر حکومت نے The Empire Is In Danger جیسے تہدید یہ جملے سے بنا رکھا تھا جو ہر انگریز کا Watch-word بن گیا تھا اور یہ سب اپنی تمام کالونیوں کے تحفظ کے لئے تھا جس پر سختی سے عمل کیا جاتا تھا۔ "میر صادق علی اور میر رستم علی رئیسان چاند پور، ضلع بجنور کا تعلقہ، اسی جُرم میں، کہ اُن کی عرضی، بادشاہ دلّی کے دفتر سے برآمد ہوئی تھی، سرکار نے ضبط کر لیا"[1] انگریز، غیر مشروط تابعداری اور وفاداری چاہتے تھے بقول، اکبرالہ آبادی" نہ اِف کیجئے اور نہ ہُٹ کیجئے/جو صاحب کہیں اُس کو جھٹ کیجئے" حالی نے 'وشاعت وباعث' تو انگریزوں کی طرف داری ضرور کی مگر سرسیّد کی طرح براہ راست نہیں۔ اور جہاں تک مجھے معلوم ہے، انھوں نے ملکہ وکٹوریہ کی وفات پر ایک تعزیتی نظم لکھنے کے علاوہ اور کچھ براہ راست انگریزوں کے لئے نہیں کیا۔ مگر جو علمی ادبی اور کلچرل تبدیلیاں حالی، انگریزی تہذیب سے متاثر ہو کر

[1] داستان تاریخ اردو صفحہ ۱۲۷۸ از حامد حسن قادری ۱۹۴۱ء ایڈیشن۔

لائے، اس کا جواب اور کوئی نہ لا سکا۔ مگر یہ ایسا وقت تھا کہ کوئی بھی اس طرح سوچ سکتا تھا۔ پھر انگریزوں کے مخالفین کا حشر بھی حالی کو معلوم تھا۔ شیفتہ، مولوی فضل حق خیر آبادی اور منیر شکوہ آبادی پر کیا کیا گزر چکی تھی۔ حالی اس انجام سے باخبر تھے۔ پھر بھی حالی کے اقدام ہمیشہ مثبت سمتوں میں رہے۔ انھیں "خُذْ مَا صَفَا" پسند تھا۔ سرسید سے بھی انھوں نے یہی سیکھا تھا۔ حضرات! یہاں ایک بات کی وضاحت کردوں کہ یہاں جو کچھ لکھا جارہا ہے، اُسے صرف ایک طرح کی اکیڈمک انکوائری (Academic Enquiry) ہی سمجھا جائے۔ ہاں یہ سب کچھ کسی حد تک کلونیل دباؤ کے تجزیے (Aanalysis) کی کوشش ضرور ہے۔ جس میں تاریخ کے گھماؤ اور "ایمپائر" کی بقا کی سیاسی فرماں روائی (Political Hegemony) اور ادبی و ثقافتی تبدیلیوں پر اثر اندازی کو نہیں بھولنا چاہئے۔ پھر کالونیاں بناتے وقت، کالونیاں بنانے والی (Colonizing) شہنشاہیت کالونیوں کی اپنی تاریخی ثقافتی اور تہذیبی صورتوں نیز روایات کی پروا کیے بغیر، خود اپنے طور طریقوں اور روایات کو یوں پیش کرتی ہے جیسے وہی، صحیح ارتقائی صورتیں ہیں اور محکوم انسانوں کے اپنے سارے ٹریڈیشن پست اور بے مصرف ہیں۔ وہی میکالے، کپلنگ اور ای۔ ایم۔ فارسٹر والا مزاج۔ یقیناً انگریزوں کی ادبی اور تجارتی صورتوں نے حالی کو بے حد متاثر کیا تھا۔ اور یہ بات، اُن حالات میں مناسب تھی بھی کہ مسلمانوں کی جاگیردارانہ عادتوں اور مزاج نے انھیں تجارت اور تعلیم دونوں سے دُور رکھا۔ تجارت کو وہ بنیوں بقالوں کا کام سمجھتے تھے اور تعلیم کو صرف نوکری کا ذریعہ اور صاحبان ثروت کو کسی کی نوکری کی ضرورت نہ تھی۔ بات بالکل الگ سی ہے مگر غور کے قابل ضرور ہے کہ دلی سے جب کچھ لوگ لکھنؤ، شجاع الدولہ اور آصف الدولہ کی ملازمت کی تلاش میں جاتے تو، اُن میں صاحبان ثروت میں سے شاید ہی کوئی منتقل ہوا ہو (سلیمان شکوہ کا معاملہ بالکل دوسرا ہے)۔ جزوی مثالوں کو چھوڑ کر عامۃ الناس، تعلیم و تعلم سے بے خبر تھے اگرچہ تعلیم اور تجارت دونوں بھی مسلمانوں کی وراثت رہ چکے تھے مگر ۱۸۵۷ء کے بعد، یہ دونوں تقریباً دور کی آواز ہو چکے تھے۔ حالی نے اسی لئے کہا کہ "جنھوں نے کہ تعلیم کی قدروقیمت / نہ جانی مسلط ہوئی اُن پہ ذلت" اور اس تعلیم سے حالی کا مطلب یقیناً، مغربی تعلیم تھا جس کے سرسید، سب سے بڑے موید تھے۔ حالی حبیب الرحمن شروانی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

> "میں خیال کرتا ہوں کہ اگر آپ انگلش لٹریچر سے واقف نہ ہوئے ہوتے تو اس تصنیف کا خیال ہرگز آپ کے دل میں نہ گزرتا۔ پس تاوقتیکہ، ندوۃ العلماء، انگریزی تعلیم کی ضرورت پر زور نہ دے گی، اس کی چیخ پکار سے کوئی معتد بہ نتیجہ پیدا نہیں ہوسکتا۔"

اور یہ سچ بھی تھا کہ جنھوں نے اس تباہ حال سماج (Battered Society) میں

مغربی تعلیم حاصل کی، وہ کم از کم بھیک مانگنے، یا اُن طریقوں سے کام چلانے سے بچ گئے جن کی رُوداد، حالی نے مسدّس میں یوں لکھی ہے۔ اولوں میں ہے یہ یک قلم سب نے ٹھانی / کہ کیجئے بسر مانگ کر زندگانی / جہاں قدر دانوں کا ہیں کھوج پاتے / پہنچتے ہیں واں مانگتے اور کھاتے / کہیں باپ دادا کا ہیں نام لیتے / کہیں رُوشناسی سے ہیں کام لیتے / تجارت کو کھیتی کو دُشوار سمجھیں / فرنگی کے پیسے کو مُردار سمجھیں / یعنی سرکاری نوکری کو حرام سمجھتے ہیں کہ اس طرح زیرِ افرنگ کی بندگی کرنا پڑے گی۔

ایسے موقعے پر عوام الناس کی مجبوریوں کو حالی نے نظر میں نہیں رکھا جہاں عالمانِ دین نے ایسے فتاوے دیئے تھے کی انگریزی تعلیم حرام ہے اور انگریزی نوکری بھی اس زمرے میں آتی ہے۔ خود مولوی فضل حق خیر آبادی نے بھی، اسی قسم کا فتوئی دیا تھا۔ حالی جس تعلیم کی طرف متوجہ کرنا چاہتے تھے، وہ تعلیم، سرسید کے مدرسے ہی سے حاصل ہو سکتی تھی، جہاں بقول سلیم احمد، "حالی کے پیر و مرشد نے انگریزوں کے لئے کلرک ڈھالنے کی ایک فیکٹری بنائی تھی [1]" ورنہ کون نہیں جانتا کہ تعلیم اور علم، ہمیشہ سے مسلمانوں کی وراثت رہے ہیں جس کا سلسلہ جزیرۃ العرب سے اسپین (اندلس) وسط ایشیا اور پھر ہندوستان کی خانقاہوں، فیروز تغلق کے مدرسوں سے لیکر، شرقی سلطانوں کی تعلیمی کوششوں تک پھیلا ہوا ہے۔ جس کی بلند چوٹیاں حضرت علیؓ سے لے کر الکندی، الرازی، الغزالی، ابن سینا، بغداد، اور سمر قند و بخارا تک ہیں جس میں محمد ابو عبد اللہ ابن اسماعیل بخاری اور تیمور کے پوتے اُلغ بیگ (۱۳۹۱ء تا ۱۴۴۸ء) کی رصدگاہ وغیرہ سب شامل ہیں۔ اُلغ بیگ جو ایک عالم، موّرخ اور علم ہیئت کا ماہر تھا۔ پھر سمر قند میں مدرسۂ ریگستان، مدرسۂ شیر دار نیز پندرھویں اور سولھویں صدی کے بخارا کے دینی مدرسے جن میں مدرسۂ میر عرب، مدرسۂ کوکلتاش، مدرسۂ عبد اللہ خاں اور مدرسہ مادر خاں، دیوان بیگی کا مدرسہ (۱۹۹۸ء میں راقم نے سمر قند کے کچھ ایسے مدرسے خود دیکھے تھے) ظاہر ہے کہ حالی مسلمانوں کے اس شاندار ماضی کے علم و تعلیم سے بے خبر تو نہ رہے ہوں گے۔ اس لئے جس تعلیم کی تبلیغ کر رہے تھے وہ یقیناً نوکری حاصل کرنے والی انگریزی تعلیم ہی تھی۔ دوسری بات حالی نے تجارت کی کہی تھی اور اس طرح گھما پھرا کر کہ اس سے مسلمانوں کا تباہ شدہ سماج کچھ بہتر ہو سکتا ہے کیونکہ تجارت ہی سے معاشی صورتوں کا علاج ممکن ہے، مگر تجارت اور صنعت گری بھی ہو، تو وہ بھی انگریزی طور طریقوں سے کہ آج (یعنی حالی کے وقتوں میں) ہندوستان میں اگر مغرب کا مال نہ ہو تو، ہندوستانی بھوکے مر جائیں کیونکہ یہ نہ کچھ کرتے ہیں اور نہ کچھ کر سکتے ہیں۔ انھیں مغرب ہی کے لوگ سکھا سکتے ہیں اور یہ سب مغربیوں ہی کے طفیلی بنے ہوئے ہیں جسے برٹش حکومت سفید فام کا بوجھ (WHITE MANS BURDEN) کہتی تھی۔ حالی اسے یوں پیش کرتے ہیں۔

---

[1] نئی نظم اور پورا آدمی، از سلیم احمد پہلا ایڈیشن صفحہ ۸۳۔ یہ بات محمڈن اینگلو اورینٹل کالج (M. A. O. College کے لئے کہی گئی ہے جو بعد کو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی بنا۔

نہ پاس ان کے چادر، نہ بستر ہے گھر کا/ نہ چاقو، نہ قینچی نہ نشتر ہے گھر کا/ جو مغرب سے آئے نہ مال تجارت۔ تو مر جائیں بھوکے یہاں اہل حرفت/ تو سب ہندوستانی بھوکے مر جائیں۔ تجار پر راہ معیشت بند ہو جائے اور جانے کیا کیا ہو جائے۔ یہ وہی سبق ہے جو انگریز اور ان کے گماشتے، ہندوستانیوں کو پڑھاتے رہتے تھے۔ تعلیم اور تجارت کی اہمیت سے کسے انکار ہو سکتا ہے مگر جب یہ نوآبادیات (Colonies) میں سرمایہ کاری، دباؤ اور ظلم و جور (REPRESSION) اور اپنی امپیریل اسکیموں کو بارآور اور کامیاب بنانے کے لئے، ایک خاص نقطۂ نظر سے پھیلائے جائیں تو ایسی تعلیم اور تجارت اور عقل (WISDOM) سب محض سرکاری نقطۂ نظر کی ہوں گی[1] نہ کہ فلاح عامہ کے لئے۔ وہ ڈاسن کا بوٹ بنانے کے لئے، کچا مال حاصل کرنے کے لئے۔ شفیلڈ کے کارخانوں کے چاقو، قینچی، نشتر اور سوئی کی تجارت کے لئے ہوں گی یا کسی ایسے مذہبی پرچار کے لئے جو "امپائر" کی توسیع میں مدد کر سکے اور یہی کچھ ہندوستان میں ہو بھی رہا تھا۔ جس ٹیکنیکل تعلیم کا حالی خواب دیکھ رہے تھے، اس کی جانکاری (KNOW-HOW) "امپائر" کہاں اور کیسے دے رہی تھی۔؟ یہاں تو بقول اکبر الہ آبادی۔ توپ کھسکی پروفیسر پہنچے/ جب بسولا ہٹا تو رندہ ہے/ والی کیفیت تھی اور پروفیسر Doctor of Divinity یعنی مسیحی مذہب کے مبلغ تھے اور "مشن" اسکول۔ اسی تعلیم پر "امپائر کی توسیع" کا کام ہو رہا تھا جیسا کہ گوری وشواناتھن نے اپنی کتاب Masque of Conquest (۱۹۸۹) میں لکھا ہے کہ کولونیل گورنمنٹ کی تعلیمی پالیسیوں کو میکالے صاحب اور ان کے ہم خیال وقتاً فوقتاً حکومت کے مفاد کے لئے بدلتے بھی رہتے تھے تاکہ کولونیل حکومت اپنی گرفت مضبوطی سے قائم رکھے۔ گوری وشواناتھن کے مطابق میکالے کا یہ سب سے معاندانہ (HOSTILE) پروگرام تھا۔

حالی کی تجارت والی بات، یہاں تک تو درست ہے کہ تجارت اور صنعت سازی کے بغیر کوئی قوم معاشی طور پر مرفہ الحال نہیں رہ سکتی اور کبھی کبھی اس کی معاشی زندگی خطرے میں بھی پڑ جاتی ہے مگر حالی سے یہ بات تو آہستہ سے پوچھی ہی جا سکتی ہے کہ انیسویں صدی کے ہندوستان میں یا اس سے بھی پہلے جب انگریزی طرز تجارت اور مغربی مصنوعات ہندوستان میں عام نہ تھیں تو ہندوستانی آخر کس طرح زندگی بسر کرتے تھے۔ ہندوستانی کس طرح کی تجارت کرتے تھے؟ کپڑے سلا کر پہنتے تھے یا یونہی لپیٹ لیتے تھے؟ اور اگر سلاتے تھے تو اُن کی قینچی، سوئی، کیسے بنتی تھی اور کہاں سے آتی تھی؟ مگر حالی تو اُس طرز تجارت اور مال تجارت کے حامی ہیں جو مغرب سے مغربی طور طریقوں سے آئے۔ سوئی، قینچی، چاقو اور نشتر کی مثالوں اور ضرورتوں کے اشارے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ حالی، اُس ٹیکنیکل تعلیم و تجارت کے حامی تھے جو مغرب میں صنعتی انقلاب سے وجود میں آئی

[1] جو عقل سکھائی جاتی ہے، وہ کیا ہے فقط سرکاری ہے۔ اکبر الہ آبادی۔

تھی ۔ اُن کی نظر میں کفش دوزی ، کا فن ، جو ٹیکنیکل بھی ہے اور عملی بھی ، علم افلاطون ، سے بہتر ہے ۔
(جو محض خیالی ہے اور تھیوری ہے)

کمال کفش دوزی، علم افلاطوں سے بہتر ہے　　　یہ وہ نکتہ ہے سمجھے جس کو مشائی نہ اشراقی

حالی نے جس گولڈ اسمتھ کا حوالہ دے کر اُردو شعرا کو اُسی قسم کی شاعری کرنے کی ترغیب دی اور اُس کی نظم Deserted Village کا خلاصہ پیش کیا، اُسی ڈزرٹڈ ولیج میں ، آگے چل کر گولڈ اسمتھ نے انگلستان کی ایسی تجارت اور اس طریق تجارت کی مذمت بھی کی ہے ۔ (یہ بات ممتاز حسین نے بھی لکھی ہے) اور یہ تمام رومانوی شعرا کا خیال تھا کہ صنعتی انقلاب کے تجارتی طور طریقوں نے استحصالی طریق تجارت کو ترقی دی ہے جس میں Human Factor کا زوال ہوا ہے اور یہ علمۃ الناس کے لئے ہرگز مفید نہیں۔ ٹریویلین نے "انگلش سوشل ہسٹری" میں ایسی استحصالی تجارت اور شعرائے انگلینڈ کا ایسی تجارت سے تنفّر کا برملا اظہار پیش کیا ہے۔ صنعتی انقلاب، یقیناً تجارتی دنیا میں برومندی کی ایک جست (Leap) تھا اور ٹیکنیکل میدان میں ایک انقلابی جہت بھی مگر اس سے جو استحصالی صورتیں پیدا ہوئیں ، اُس میں انسانیت اور انسانی ہمدردی مفقود ہوگئی۔ یورپ کے شعرا اور ادیب اسی وجہ سے اس طریق تجارت کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتے تھے۔ مگر حالی شاید، ان کو افلاطون یعنی بے عمل ہی سمجھتے رہے ہوں گے (کیونکہ عربوں کے یہاں کہاوت تھی کہ فلسفی میدانِ عمل کے بھگوڑے ہوتے ہیں یہ قول حضرت علی سے منسوب ہے)

مقدمۂ شعر و شاعری ، حالی کا سب سے اہم کارنامہ ہے ، جس نے اردو تنقید کی دُنیا میں ایک انقلاب برپا کیا اور یہ صحیح ہے کہ مقدمۂ شعر و شاعری ، اُردو کی نئی تنقید کی خشتِ اوّل ثابت ہوا۔ وہ حالی جنھوں نے بڑے افتخار سے کہا تھا کہ حکومت نے آزادیاں تم کو دی ہیں/ترقی کی راہیں سراسر کھلی ہیں/انھوں نے علم و ادب کے میدان میں بھی آزاد انگریزی شعری فکر سے بہت کچھ فائدہ اُٹھایا اس طرح کہ مشرق کی وہی تمام کوششیں انھیں یا تو بیکار نظر آئیں یا مشرقیوں کی ان تمام کوششوں سے حالی بے خبر رہے جن کی خبر ، اُن کو ، انھیں کے مطابق مغرب ہی سے ملیں۔ ممتاز حسین نے اپنی کتاب "حالی کے شعری نظریات ایک تنقیدی مطالعہ " میں لکھا ہے:

> "حالی ، سر سید احمد خاں .... سے اس قدر مغلوب اور مغربی افکار سے اس قدر مرعوب ہوگئے تھے کہ وہ جن باتوں کو مشرقی ادب کے حوالے سے اچھی طرح بیان کرسکتے تھے ، انھیں بھی انھوں نے مغربی مصنّفین کے توسط سے بیان کیا۔ مثلاً ارسطو کی کتاب بوطیقا کا خلاصہ "الشفا" اور " اساس الاقتباس" دونوں میں موجود ہے۔ لیکن وہ (حالی) ارسطو کے نظریات کی تشریح ، لارڈ میکالے کے توسط

سے کرتے ہیں جس کی ناقدانہ بصیرت مشکوک ہے۔''[1]

پھر بھی حالی نے جو بحثیں 'مقدمہ' میں اُٹھائی ہیں، جیسے 'شاعری سوسائٹی کی تابع ہے'؛ 'شعر کی عظمت' قافیہ، شعر کے لئے ضروری ہے یا نہیں، وزن کی شعر میں کس قدر ضرورت ہے؛ شاعری کے لئے کیا کیا شرطیں ضروری ہیں، اور اس ضمن میں انھوں نے تخیل، شرح کائنات کا مطالعہ، اور تفحص الفاظ کی بحث اُٹھائی ہے۔ پھر والٹر اسکاٹ کی شاعری کو زیر بحث لائے ہیں۔ یہ سب بحثیں بہت مفید ہیں جن سے اُردو والے مجموعی طور پر تو واقف تھے مگر کما حقہٗ نہیں۔ کتاب، 'العمدہ' اور نقد الشعر، وغیرہ میں بھی اس طرح کی کچھ بحثیں ہیں مگر ان سب کو ایک تار میں پرو کر، تنقید کے لئے ایک نیا راستہ پیدا کرنا یقیناً حالی کا بڑا کارنامہ ہے۔ بس صورت یہ ہے کہ یہ سب اس طرح پیش کیا گیا ہے جیسے ادب کی ماہیت، اُس کے اوضاع نیز اُس کی مختلف جہتوں سے مشرق بھی واقف نہ ہوتا، اگر مغرب کے یہ نمونے اور یہ خیالات بھی انگریزوں کے ادب کے ذریعے، یہاں نہ آئے ہوتے۔ ایسی صورت میں مشرقی ادب، علی الخصوص اردو ادب، ان باتوں سے بے بہرہ رہ جاتا۔ اس کوشش میں حالی یہاں تک چلے جاتے ہیں کہ مشرقی محققین کے اقوال کو غلط پیش کر کے، مغربی ادبی اقوال کو اُن پر بھی کبھی فوقیت دیدیتے ہیں۔ ممتاز حسین نے لکھا ہے:

> ''انھوں (حالی) نے جو تفہیم ارسطو کے خیال سے متعلق، خواجہ نصیر الدین طوسی کی پیش کی ہے، وہ کس قدر غیر ذمہ دارانہ ہے۔ محقق طوسی نے یہ کہیں نہیں لکھا ہے کہ کہ ''سب سے پہلے وزن کا التزام عربوں نے کیا'' بلکہ یہ لکھا ہے کہ وزن حقیقی یعنی وزن بالقافیہ کا التزام سب سے پہلے عربوں نے کیا۔'' شاید یہ بھی حالی کی کلونیل دباؤ والی سوچ ہی کا نتیجہ ہے۔

حالی خود تو انگریزی سے قطعی ناواقف تھے، جس کا پتہ مولوی عبد الحق اپنی کتاب ''چند ہمعصر'' میں اور حامد حسن قادری ''داستان تاریخ اردو'' میں تفصیل سے دیتے ہیں۔ شاید جس کسی نے بھی حالی کو، انگریزی ادب سے ترجمہ کر کے انھیں جو کچھ بتا دیا، حالی نے اُسی کو اہم سمجھ کر مقدمہ، میں شامل کر لیا۔ یہ بات ایک معمہ ہے کہ حالی کے لئے یہ ترجمے کرتا کون تھا؟۔ کم از کم اس راقم آثم کو اس کا پتہ نہیں ہے کہ کون حالی کو ملٹن، میکالے، گولڈ اسمتھ ورڈسورتھ اور کولرج وغیرہ کے تنقیدی مضامین یا نظریات کے ترجمے کر کے دیتا تھا؟۔ جہاں تک مجھے علم ہے حالی کے دوستوں اور ہم عصروں میں کوئی بھی انگریزی ادب کی اتنی سوجھ بوجھ نہیں رکھتا تھا۔ نہ شیفتہ، نہ نذیر احمد، نہ صہبائی اور نہ ہی سر سید (اگر چہ وہ تقریباً ڈیڑھ سال تک لندن میں رہے) نہ ہی مفتی صدر الدین آزردہ۔ حالی پر تحقیق کرنے والوں کو بھی آج تک معلوم نہ ہو سکا کہ یہ ترجمے حالی کے لئے کس نے کئے اور پھر اتنے شغف کے ساتھ۔ یہ

[1] حالی کے شعری نظریات۔ ایک تنقیدی مطالعہ از ممتاز حسین صفحہ ۶۵۔

ایک تحقیق طلب مسئلہ ہے جسے تلاش کرنا چاہئے۔ ہوسکتا ہے کہ کرنل ہالرائیڈ ہی نے حالی کے لئے یہ کام کیا ہو۔ کیونکہ یہ کام وہی کرسکتا ہے جو بہت کچھ ادب کا نبض شناس بھی ہو صرف مترجم ہی نہ ہو۔ پھر بہت سے بھٹکاؤ بھی، ان ترجموں کے ساتھ حالی کے یہاں ملتے ہیں۔ اب یہی کہ والٹر اسکاٹ کی شاعری، انگریزی ادب کی شعری تاریخ میں کوئی حیثیت نہیں رکھتی مگر حالی نے یہ بات بتائی کہ "والٹر اسکاٹ کی نظموں میں دو خاصیتیں ایسی ہیں جن کو سب نے تسلیم کیا ہے (کون سب نے؟ انگریزی ادب کے ناقدین نے یا عام قاری نے؟) (۱) اصلیت سے تجاوز نہ کرنا (۲) ایک ایک مطلب کو نئے نئے اُسلوب سے ادا کرنا۔" پہلی بات تو یہ کہ والٹر اسکاٹ ایک نیم تاریخی اور نیم رومانی طرز کا ناول نگار تھا۔ شاعری، اُس نے کی ہی کتنی؟ پھر رومانیت اور حقیقت و اصلیت میں ایک طرح کا بیر ہے۔ حیرت ہے کہ جو اس دور کا سب سے بڑا شاعر ہے۔ جس نے تھیوری آف پوئٹری پر کیسی کیسی باتیں کی ہیں، حالی کے لئے ترجمہ کرنے والوں نے اُسے بہت سرسری (Casual) ڈھنگ سے لیا Preface To lyrical Ballads میں شعری نظریات پر کیسی کیسی بحثیں ہیں؟۔ پھر مقدمے میں جہاں نظریاتی بحثیں ہیں، انھیں حالی یوں پیش کرتے ہیں:

"ایک یوروپین محقق، ان لفظوں کی شرح اس طرح کرتا ہے" مگر یہ نہیں بتاتے کہ وہ یوروپین محقق ہے کون؟ مگر ممتاز حسین نے ڈھونڈھ نکالا کہ وہ یوروپین محقق کولرج ہے۔ جس کی بہت سی مثالوں اور جملوں کو حالی نے من و عن نقل کر دیا ہے۔ کولرج نے ۱۸۱۸ء میں ایک لکچر شاعری پر دیا تھا، حالی نے سب کچھ اُس لکچر سے اُردو میں پیش کر دیا ہے۔ ممتاز حسین کی کتاب حالی کے شعری نظریات۔ ایک تنقیدی مطالعہ میں صفحہ ۵۰ سے صفحہ ۵۲-۵۱ تک اسے دیکھا جاسکتا ہے۔ ممتاز حسین نے دونوں عبارتیں آمنے سامنے لکھ کر، ثبوت فراہم کر دیا ہے جنھیں طوالت کے خوف سے، اس مقالے میں یہاں پیش نہیں کیا جاتا۔ ایسا بھی ہوا ہے کہ کہیں کہیں، حالی، کولرج اور میکالے کے خیالات کو ملا کر اپنی عبارت 'مقدمہ' میں تیار کر لیتے ہیں "شعر میں کیا کیا خوبیاں ہونی چاہیں" کے عنوان کے تحت جو باتیں حالی نے 'مقدمہ' کے صفحہ ۶۱ پر لکھی ہیں، کہ ایک یوروپین محقق، ان لفظوں کی شرح اس طرح کرتا ہے: "سادگی سے صرف لفظوں کی سادگی مراد نہیں ہے" یہ سب کولرج کی عبارت ہے۔ پھر آگے چل کر 'مقدمہ' کے صفحہ ۶۳ پر لکھتے ہیں کہ "جیسی مقناطیسی کشش کا ذکر، اس محقق (یعنی کولرج) نے ملٹن کے الفاظ کی شرح میں کیا ہے، لارڈ میکالے کہتے ہیں کہ وہ خود ملٹن ہی کے بیان میں پائی جاتی ہیں۔"[۲] لیکن انگریزی ادب کی تنقیدی تاریخ میں میکالے کو کوئی معمولی ناقد بھی نہیں مانتا۔ نہ میکالے کی کوئی تنقیدی تھیوری ہے۔ "میتھو آرنلڈ تو اُسے Apostle of Philistines)[۱]

[۱] مقدمہ شعر و شاعری، رام نرائن لال، بینی مادھو الہ آباد ایڈیشن مطبوعہ ۱۹۸۱ء

[۲] مقدمہ شعر و شاعری۔ رام نرائن لال، بینی مادھو، ایڈیشن مطبوعہ ۱۹۸۱ء

(ناتراشیدہ اور عامیانہ خیال کا آدمی) کہتا ہے۔ مگر چونکہ ہندوستان کی کلونیل حکومت میں اُسے بڑی اہمیت، اُس کی مغرب پرستی اور ہندوستانیوں کی تحقیر کرنے کے باعث تھی پھر میکالے انگریزی تعلیم اور اُسے پھیلانے کا ماہر بھی سمجھا جاتا تھا، اس لئے حالی نے بھی اُسے بڑی اہمیت دی اور اُسے "صاحبان والا شان" والا وقار بخشا۔ تمام مصنفین کے لیئے تو حالی "وہ" اور "اُس" کی ضمیر کا استعمال کرتے ہیں مگر میکالے کے لئے لکھتے ہیں کہ "لارڈ میکالے کہتے ہیں" بظاہر تو یہ بہت معمولی سی بات ہے مگر اس سے حالی کے کلونیل دباؤ والے رویئے کا پتہ چلتا ہے۔ میکالے سے حالی کی کچھ دلچسپی اس کے اُس بیان سے بھی ہو سکتی ہے، جس میں اُس نے کہا تھا کہ مفلس جنت میں جا ہی نہیں سکتا کیونکہ جب، اُس کے پاس دولت اور روپیہ پیسہ نہ ہوگا تو وہ خیرات اور کارِ خیر وغیرہ کس طرح کرے گا جس سے قربِ الٰہی حاصل ہو (ع- دربار میں اللہ کے آوازہ ہے اس کا (یعنی دولت کا) چلبست) اور دولت، روپیہ پیسہ، فی زمانہ صرف تجارت ہی سے حاصل ہو سکتے ہیں جس کی حالی تبلیغ کر رہے تھے۔ تعجب ہے کہ میکالے کے اس قول کو کسی با اعتقاد عیسائی (GOOD CHRIS TIAN) نے چیلنج کیوں نہ کیا کہ اس قول سے خود بائبل پر ضرب پڑتی ہے جہاں SERMON ON THE MOUNT میں کہا گیا ہے۔ BLESSED ARE THE POOR FOR THEIR'S IS THE KINGDOM OF HEAVEN خیر یہاں یہ بات تو محض جملۂ معترضہ کے طور پر لکھدی گئی ہے۔ بات تو ادب اور 'مقدمہ' کی ہو رہی تھی۔ ہاں تو جہاں 'وزن کی شعر میں ضرورت' اور قافیہ شعر کے لئے ہے یا نہیں، کی دلچسپ بحث حالی نے اُٹھائی ہے، وہاں انھوں نے قولِ فیصل کے طور پر یورپ کے محقق کا پھر حوالہ دیا ہے۔

"یورپ کا محقق لکھتا ہے کہ اگرچہ وزن پر شعر کا انحصار نہیں ہے اور ابتدا میں وہ مدتوں، اس زیور سے معطل رہا مگر وزن سے بلاشبہ اُس کا اثر زیادہ تیز اور اس کا منتر زیادہ کارگر ہو جاتا ہے" غالباً یہ محقق ولیم ورڈ سورتھ ہے جس نے Preface میں اس طرح کی بحثیں اُٹھائی ہیں۔ مگر ایسی تمام بحثیں مشرقیوں کے یہاں بھی ملتی ہیں۔ بو علی سینا، نصیر الدین طوسی، (اساس الاقتباس)، ابن رشیق، رشید الدین وطواط، ابن قدامہ (کتاب النقد)، الشعر والشعراء (ابن قتیبہ)۔ کتاب العمدۃ میں ابن رشیق لکھتا ہے:"شعر کی عمارت چار چیزوں سے اُٹھتی ہے۔ لفظ و وزن، معنی و قافیہ۔ پھر بحث وزن پر پہنچ کر وزن، شعر کا اعظم واخص رکن ہے.......... کلام، شعر نہیں کہلاتا جب تک اُس میں وزن اور قافیہ نہ ہو۔" پھر وزن و قافیہ کی شرط نہ ماننے پر بھی بحث ہے[1] مقدمہ، میں چند ضمنی باتیں مزید حالی نے بلا سبب چھیڑ دیں مثلاً عرب، شعر کے کیا معنی سمجھتے تھے" کی ذیلی سرخی کے

[1] مزید معلومات کے لئے ملاحظہ ہو ممتاز حسین کی بحوالہ بالا کتاب صفحہ ۵۰

تحت انھوں نے لکھا۔" حالانکہ قرآن شریف میں وزن کا مطلق التزام نہ تھا"۔ اُن کا یہ قول اور Defence درست نہیں۔ قرآن شریف میں متعدد مقامات پر کچھ آیتوں میں وزن بھی ہے اور قافئے کا التزام بھی مثلاً۔ سورۂ والشمس، سورۂ والعادیات ضبحاً، سورۂ کوثر، سورہ اخلاص، سورۂ کوثر اور سورۂ رحمٰن میں یہ التزام دیکھا بھی جاسکتا ہے۔ پھر مقدمہ کے صفحہ ۳۸ (محولۂ بالا ایڈیشن) پر جہاں "وزن کی شعر میں کس قدر ضرورت ہے" اور "قافیہ شعر کے لئے ضروری ہے یا نہیں" میں پھر یورپ کی شاعری کو اس لئے بہتر بتایا ہے کہ اُس میں بلینک ورس اور غیر مقفیٰ شاعری کا خاصہ رواج ہے۔ اس طرح شعر گوئی میں آزادی ہے اور ردیف کی بھی پابندی، شعریت اور معنی کا کبھی کبھی خون کر دیتی ہے۔" قافئے کی پابندی ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔" (ص ۳۹-۳۸) قافیہ اور ردیف کی پابندی کی مخالفت میں حالی نے خاصہ زور لگایا۔ صنائع و بدائع کا استعمال بھی اُنھیں پسند نہ تھا، اگرچہ یہ تمام باتیں، مشرقی شاعری کا حسن سمجھی جاتی ہیں (خود حالی کی شاعری بھی اس سے خالی نہیں) مگر اس اختلاف کی عملی صورت خود، حالی کے یہاں بطور نمونہ بھی کہیں نہیں ملتی۔ نہ ہی حالی نے بلینک ورس، کا کہیں کوئی تجربہ کیا جبکہ عبد الحلیم شرر اور مولوی اسماعیل نے بلینک ورس میں شاعری کی ہے اگرچہ انھوں نے نہ بھی بلینک ورس کی تائید میں کچھ لکھا اور نہ قافیہ ردیف کی پابندی کی کوئی مخالفت کی۔ حالی کا تضاد بھی اُسی کلونیل دباؤ کی وجہ سے ہے۔ جس کا بار بار، اس مقالے میں ذکر کیا گیا ہے۔ حد یہ ہے کہ" نمازیں پڑھو بے خطر معبدوں میں/اذانیں دھڑلے سے دو مسجدوں میں" والے تصور کو بھی، حالی "مغرب کی شائستہ قوم" کی رعایت ہی سمجھتے ہیں کیونکہ قدیم یوروپی تہذیب کے مطابق " جس بادشاہ کی حکومت ہو، اُسی کا مذہب بھی رعایا کا ہونا چاہئے۔ (Cujus eigio Eigious religio Whose is the empire his is the religion) تقریباً یہی بات عربی تہذیب کی شاہی میں بھی موجود تھی جسے الناس علیٰ دین ملو کھم کہا گیا تھا۔ Whose is the empire his is the religion والا فارمولہ، اگر انگریز، ہندوستان میں نافذ کر دیتے تو ہندوستانی، کیا کر سکتے تھے؟۔ مگر انگریز بے حد ہوشیار قوم ہے۔ اس نے یہ زبردستی کسی کالونی میں کہیں بھی نافذ نہیں کی بلکہ اس کے لئے مشن اسکول اور ان اسکولوں میں بائبل کا پڑھنا لازمی بنا کر یہ کام کیا۔ ہندوستان جیسے ذات پات اور ورنا شرم میں منقسم معاشرے میں انھیں سماجی طور پر Up-grade کر کے یہ کام کیا۔ معلوم نہیں حالی یہ باتیں کہاں تک سمجھتے تھے۔ پھر ڈارون، کیپلر اور نیوٹن کی تھیوریوں نے، یوں بھی معتقدات کو متزلزل کر دیا تھا۔[1] اس لئے آزاد خیالی کو یوں بھی فروغ ہو رہا تھا جو مغربی علوم کی تحصیل کے ساتھ ساتھ روشن خیالی میں تبدیل

---

[1] کیپلر کی وہ نقطۂ آفرینی (نیوٹن کے مسائل یقینی) (تجلی)

ہو رہی تھی۔ اس طرح پیروی مغرب، ان معنوں میں بہتر صورتیں بھی پیدا کر رہی تھی جو تاریخ اور سماجی ارتقا کی بدولت ہو رہا تھا جس سے اندھے عقیدوں اور اوہام پرستی پر چوٹ پڑ رہی تھی۔ ادبی مسائل اور افکار میں بھی تبدیلی آنا، ایک لازمی سی بات تھی۔ نئی زندگی کے نئے تجربوں کے ساتھ، پُرانے ادبی اصول (Norms) تو بہر حال ٹوٹنے۔ محمد حسن عسکری نے اپنی کتاب "ستارہ یا بادبان" میں عجیب سی بات لکھی ہے۔ "غرض حالی کے زمانے سے لے کر آج تک ہمارے یہاں پیروی مغرب، اُسی طرح ہوتی ہے اور اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہمارے ادب سے ہر قسم کے معیار بالکل ہی غائب ہو گئے۔ ہمارے نقاد کہتے رہتے ہیں کہ اُردو ادب، مغربی ادب کے برابر پہنچ گیا۔ پُرانے خیال کے بزرگ کہتے ہیں کہ ہمارے پاس جو کچھ تھا، وہ بھی گنوا بیٹھے.........پیروی مغرب کے صرف ایک ہی معنی ہو سکتے تھے اور وہ یہ کہ ہم مغرب کا طرز احساس قبول کر لیں۔[1] "طرز احساس کا ہے میں، فکر شعر میں؟ فکر ادب میں؟ یا تدوین ادب وتنقید میں؟ ۔تہذیبی صورتوں میں؟ یا حکومت میں؟ عسکری نے خود ہی لکھا ہے کہ "اگر اشپنگلر کی بات مانی جائے تو ایک کلچر، دوسرے کا طرز احساس مستعار لے ہی نہیں سکتا"۔ اگر ایسا ہے اور یقیناً ایسا ہی ہے، تو ہم مغرب کا طرز احساس کس طرح قبول کر لیں؟[2] تہذیبوں کے اپنے اپنے فکری اور تہذیبی منطقے ہوتے ہیں، روایتیں اور ٹریڈیشن ہوتے ہیں، جو شاید اوپر سے تو ملکی اور جغرافیائی اثرات کا جامہ پہن لیتے ہیں، لیکن اندر اندر، جو نسل (Race) اور قوم کی انفرادی اور اجتماعی نفسیات کا دھارا اہچل مچاتا ہے، وہ طرز احساس کو کس کس طرح سے بدلتا جاتا ہے؟ جس پر ہر دور کی تاریخ کے گھماؤ اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ عسکری، ایسی رائے دیتے ہوئے، ان تمام باتوں کو شاید نظر میں نہیں رکھتے۔ پھر خود عسکری لکھتے ہیں۔ "انیسویں صدی کے آخر میں نطشے نے اعلان کیا کہ خدا مرگیا ۱۹۲۵ء کے قریب ڈی۔ ایچ لارنس نے اعلان کیا کہ انسانی تعلقات کا ادب مرگیا۔ ۱۹۲۵ء میں مارلرو نے اعلان کیا کہ انسان مرگیا گیا" (مشرق ومغرب کی آویزش)۔ پھر مقدمۂ شعر وشاعری، کے بعد انگریزی اور اُردو تنقید میں اتنے تصورات، آپس میں گڈمڈ ہو گئے ہیں اور اتنے اختلافات بھی اُبھر آئے ہیں کہ کوئی کسی کی نہیں سنتا۔ نہ ہی کسی ایک مغربی نقطۂ نظر (جس میں امریکی نقطۂ نظر بھی شامل ہے) کو ادب اور تنقید میں استقامت حاصل ہے۔ پھر عمرانیات اور فلسفیانہ تصورات کا الگ دباؤ، ادب پر پڑتا رہتا ہے۔ مارکسزم، وجودی فکر، تاریخی اور سماجی نقطۂ نظر، لسانی، جمالیاتی اور اسلوبیاتی طرز فکر کے ساتھ، ساختیات، پس ساختیات، ردِ تشکیل اور مابعد جدیدیت اور پھر مابعد جدیدیت کے بعد اور "مابعد جدیدیت کی مشکوک الحالی (Beyond POSTMODERNISM)

---

[1] مجموعہ حسن عسکری، صفحہ ۳۶۹ مطبوعہ سنگ میل پبلیکیشن لاہور ۲۰۰۰ء
[2] اسی کتاب کا صفحہ ۵۲۷ ملاحظہ ہو۔

(The Poverty of Post Modernism) تنقید اور ادب کی فنی صورتیں، پوسٹ ریشنلزم (Post- Rationalism) اور پھر، ان تمام صورتوں کی کاٹ کی کوششوں میں مزید تھیوریوں کا جنم، ان سب نے ادب میں وہ افراتفری مچا رکھی ہے کہ کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ صحیح راستہ کدھر ہے۔ پھر صحت کا بھی کیا معیار ہوگا؟ انھیں کے ساتھ ساتھ، مادّی کائنات، عقلیت، جذبہ، تخیل اور حسیات سب دوڑتے بھاگتے رہتے ہیں۔ شعور، لاشعور اور نفسیات کی دوسری صورتیں، ان سب پر مستزاد ہیں۔ یہ سب دیکھ کر جی چاہتا ہے کہ حالؔی سے پوچھیں کہ حالؔی، اب آؤ اور بتاؤ کہ کس مغربی صورت کی ہم پیروی کریں؟ ہم بڑی مشکل میں ہیں اور کوئی راستہ بتانے والا بھی نہیں ہے۔ نہ تمہارا ضبط، نہ انسانی نیکیاں جس کا تم نے استعمال کیا، نہ تمہاری سادگی نہ ہی وہ Unconcious Tools of history والی بات جس نے تم سے یہ سب لکھوا ڈالا۔

(دسمبر ۲۰۰۱ء)

جوشؔ کی روشن خیالی اور ترقی پسندی

بڑی شاعری کیا ہے اور کیا نہیں ہے؟ یہ کون طے کرتا ہے اور کس معیار سے؟ پھر یہ کہ طے کرنے والا خود شاعری کو کس نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اسی طرح کون اچھا شاعر ہے یا نا شاعر ہے، اس کا فیصلہ بھی کون کر رہا ہے اور کس جذبے کے تحت؟ جوشؔ کے نا شاعر ہونے یا کم از کم اچھے شاعر نہ ہونے پر، ایک زمانے سے بحث ہو رہی ہے۔ یہاں تک کہ رسالہ ساقیؔ کراچی کا ایک پورا نمبر ۱۹۶۳ء میں شاہد احمد دہلوی نے شائع کیا جس کی ضخامت ۵۷۶ صفحات کو محیط ہے جس میں ہندوستان اور پاکستان کے کچے پکے، سب طرح کے ادیب شامل ہیں (اس میں حال ہی میں شائع ہوئی اُس مراسلت کو بھی شامل کر لیجئے جو ساقی فاروقی اور احمد ندیم قاسمی کے درمیان ہوئی ہے جس میں جوشؔ کی امرد پرستی کو بطور خاص ہائی لائٹ کیا گیا ہے۔ یہ مراسلت نیا ورق بمبئی اکتوبر دسمبر ۱۹۹۸ء میں شائع ہوئی ہے۔ یہ ایک نیا ڈائمنشن جوشؔ مخالفت کا بنا ہے جس کی خبر ابھی بہت کم لوگوں کو ہوگی) کچے ادیبوں کی توبات کیا کی جائے، پکے ادیبوں میں بھی نیاز فتح پوری، کلیم الدین احمد، رشید حسن خاں، مولانا ماہر القادری، ڈاکٹر شوکت سبزواری، نواب جعفر علی خاں اثرؔ یہاں تک کہ عصمت چغتائی بھی شامل ہیں۔ ساقیؔ، کے اس جوشؔ مخالف نمبر نکلنے کی اصل وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ جوشؔ نے نادانستہ طور پر، مولوی نذیر احمد کی کسی کتاب کی اُردو درست کر کے اُسے غالباً ترقی اردو بورڈ پاکستان میں اشاعت کے لئے بھیج دیا تھا اور مولوی نذیر احمد، ساقیؔ کے ایڈیٹر شاہد احمد دہلوی کے دادا میاں تھے۔ بس اسی جذبے کے تحت، شاہد احمد دہلوی نے، ساقیؔ کا پورا نمبر، جوشؔ کی شاعری کی مخالفت میں شائع کر دیا۔

یہ مخالفت یہاں تک بڑھی کہ جب جوشؔ کا انتقال ہوا تو شہر لکھنؤ میں، جہاں جوشؔ کی شاعری اور اُن کی گرج دار آواز سے شعری محفلیں گونجا کرتیں اور گرم رہتی تھیں، وہیں یو۔ پی اردو اکیڈمی لکھنؤ نے جوشؔ پر کسی جلسے یا سمینار کرنے سے صاف انکار کر دیا کہ جوشؔ، پاکستانی شاعر تھے اور اُردو اکیڈمی ایک سرکاری ادارہ ہے۔ یہی نہیں بلکہ احتشام حسین نے جوشؔ پر جو چھوٹی سی کتاب لکھی تھی، اردو اکیڈمی کی مجلس انتظامیہ میں، اس کی اشاعت پر ممبروں نے مخالفت کی، کہ یہ بہت معمولی کتاب ہے۔ اکیڈمی سے چھپنے کے لائق نہیں (جہاں روز جانے کتنی معمولی کتابیں غیر معروف ادیبوں کی چھپا کرتی ہیں۔ بعد کو بڑے ردّ و قدح کے بعد یہ" معمولی کتاب" اردو اکیڈمی نے آخر کار چھاپ دی)۔

ادھر کچھ دنوں سے جوش صاحب پر پھر یورش ہے۔ جوش کیا، تمام ترقی پسند ادیب اور بائیں بازو کے بھی ادیب، اس یورش کی زد میں ہیں کہ وہ نہ تو اچھے ادیب ہیں نا ہی اچھے شاعر۔ یہ سلسلہ فیض صاحب کی شاعری سے شروع کیا گیا۔ پھر فراق صاحب گھٹیا شاعر، امرد پرست، معمولی شاعر اور پھر نا شاعر، قرار پائے۔ اُن کے غلط سلط چھپے ہوئے مجموعوں کو لے کر بڑے بڑے محققین اور جدید نقاد، مخالفت کے میدان میں کود ے کہ فراق صاحب، بحروں، عروض وقوانی اور شعری محاسن ومعائب سے بھی واقف نہ تھے۔ جوش صاحب، جو الفاظ کے جادوگر کہلاتے تھے، اُن کے لئے کہا جانے لگا کہ وہ الفاظ کے صرف، اُن کی قدروقیمت، اُن کے محل استعمال سے بھی اچھی طرح واقف نہیں۔ ہوسکتا ہے، کچھ لوگوں کو ایسا ہی نظر آتا ہو مگر یہ ضرور غور کرنا چاہئے کہ یہ چکّر کیا ہے؟ اور اسے کون چلاتا رہتا ہے؟ ترقی پسند، جوش کو ایک بڑا شاعر اور اہم شاعر مانتے ہیں اور ترقی پسند ہی کیا، تمام کلاسکی مزاج اور ٹریڈیشن کو ماننے والے بھی یہی کہتے آئے ہیں۔ اپنی تمام ترقی پسند قدروں، روایات، انسان دوستی، فن وفکر کی بلندیوں اور تمام کلاسیکی روایات کے احترام کے ساتھ جوش یقیناً ایک اہم اور بڑے شاعر ہیں جن کی روشن خیالی، انسان دوستی، اور ادبی تمیز نے اردو شاعری کے طاق وایواں کو منور کیا ہے۔ اس مقالے میں نہ تو جوش کا کسی سے مقابلہ مقصود ہے اور نہ مکتبی اور تحقیقی بحث، بلکہ جوش کو اپنے فن اور اُن کی اپنی فکر کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش ہے، جو، ادب، شعری روایات، روشن خیالی، سیکولرزم، جذبے اور عقل کے تصادمات سے گزر کر، زندگی کی اُن حقیقتوں کی طرف جاتی ہے، جو، ادب کو ایک شعوری عمل بناتی ہیں۔ اس مقالے کو بس ایک مطالعہ اور Loud Thinking ہی سمجھا جائے مگر ذرا ذہنی کشادگی کے ساتھ۔

جوش کی زندگی ایک Nihilism یعنی ایک طرح کے نراجی پن سے شروع ہوتی ہے۔ زندگی کی بہت سی تسلیم شدہ روایات کی فرسودگی، ایقان میں اوہام اور اوہام میں لایعنیت کا، اگر انسان کو علم ہو جائے تو یہ زندگی، اپنی بہت سی پُر اسرار تہیں کھول سکتی ہے، جن کا انسان کو ابھی علم نہیں اور اس لئے زندگی کے تمام ممکنات کو اپنی پوری توانائی اور جولانی کے ساتھ آنا چاہئے تاکہ جہل اور لاعلمی کے پردے ہٹ سکیں اور انسان نئے حالات کے چیلنج کو نئے تناظر میں دیکھ اور سمجھ سکے۔ اس جوش کو سمجھنے کے لئے جو نراجی (Nihilist) بھی ہے اور زندگی کو اس کے تمام امکانات کے ساتھ بھی دیکھنا چاہتا ہے، کئی محاذ کھولنے پڑیں گے۔ ادبی سطح پر بھی اور فکری اور سماجی سطح پر بھی۔ ان میں اگر کچھ سیاسی صورتوں کو بھی شامل کرلیا جائے تو جوش کی تصویر قریب قریب مکمل ہو جاتی ہے۔ نہلوم (Nihilism) اور نراجی پن کی ابتدا، رومانی کھلنڈرے پن سے شروع ہوتی ہے جو انقلاب کیلئے راستے بناتی جاتی ہے، جس کی ابتدائی منزل، تمام روایتی تسلیم شدہ اصولوں کا انکار ہے، چاہے وہ عشق ومحبت کے اصول ہوں یا فطرت کو ایک خاص نقطۂ نظر کے ساتھ لے کر چلنے کے اصول ہوں۔ اس

کوشش میں جوش کبھی کبھی انتہا پسندی تک بھی پہنچ جاتے ہیں اور کبھی کبھی متضاد صورتیں، اُن کی فکر اور اُن کے عمل میں ظاہر ہوتی رہتی ہیں مگر وہ کسی کی پروا نہیں کرتے۔ اب یہی دیکھئے کہ اردو شاعری کا پہلا زینہ غزل ہے۔ خود جوش بھی اسی زینے سے شعری بلندیوں تک پہنچے۔ شعلہ و شبنم میں، اُن کی غزلوں کا ایک حصہ موجود بھی ہے جو تقلیدی بھی ہے اور روایتی بھی۔ کوئی پوچھ سکتا ہے کہ جب آپ غزل کے شاعر کو "پر بستہ قوافی کا چڑی مار" کہتے ہیں اور غزل کو وسعت بیان کے لئے ازکار رفتہ مانتے ہیں تو پھر اپنے مجموعۂ کلام میں، ان غزلوں کو شامل کیوں کرتے ہیں؟ آپ کو، ان غزلوں کو Disown کرنا چاہئے تھا اور جب اُن کے کسی منھ لگے نے، اُن سے یہ بات کہی تو جوش صاحب نے فرمایا کہ "یہ میری نا خلف اولاد ہیں" آخر یہ کیا ہے؟۔ دراصل غزل سے نظم کی طرف مراجعت، پابندیوں کی گھٹن کا توڑنا بھی ہے اور حالات کے تحت وسعت بیان اور اظہار کی تلاش بھی۔ اور لکھنوی تغزل کے ماحول سے پیچھا چھڑا کر، اُس روشن خیالی کی طرف جانے کی کوشش ہے جو جوش کے خمیر میں شامل تھی۔ یہاں جوش کے روح ادب، والے اعتراف کو بھی نظر میں رکھنا چاہئے جس میں انھوں نے کہا تھا۔

> "ان تمام باتوں کے باوجود، وحشت واضطراب کے ساتھ، کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا تھا جیسے میرے دماغ کے اندر کوئی خطرناک کمانی کھل رہی ہے ...... وقت گزرتا گیا، کمانی کھلتی چلی گئی اور کچھ مدت کے بعد مجھ میں ایک قسم کا ہلکا باغیانہ میلان پیدا ہو گیا اور ترقی کرنے لگا" (روح ادب صفحہ ۱۲-۱۱)

مروجہ مذہب اور اخلاقیات سے انکار (Nihilism) خود اپنے میں، کوئی ترقی پسندی نہیں ہے، مگر وہ روشن خیالی اور انسانی زندگی و فکر کو، بہتر صورتیں حاصل کرنے کے موقعے ضرور فراہم کرتی ہے، اگر شاعر یا ادیب، انھیں حاصل کرنے کی فکر کرے۔ اس طرح یہ انکار، خرد افروزی کی تلاش کا وسیلہ بنتا ہے۔ بس یہ ہے کہ اسے لاقانونیت (اس پر بحث ہو سکتی ہے کہ کس دور زندگی یا نظامِ حیات کی لاقانونیت) اور زندگی کی تعمیر اور ایجابی قدروں (جو بھی دور کی زندگی میں ہوں) کے انکار تک نہیں جانا چاہئے۔ خرد افروزی اور روشن خیالی کی یہی تلاش، جوش کو پریشان کرتی رہی ہے۔ ۱۹۲۰ء کے آس پاس، اُن کے یہاں اس طرح کے اشعار ملنے لگتے ہیں۔

اک زمانے سے جُدا، جذبات کی ترتیب ہے	غیر معمولی عناصر سے مری ترکیب ہے
تجربے کے دشت سے دل کو گزرنے کے لئے	روز، اک صورت نئی ہے، غور کرنے کیلئے
غور سے دیکھا نظامِ دہر تو ثابت ہوا	آدمی پیدا ہوا ہے کام کرنے کے لئے

انیسویں صدی کی ارتقا پذیر قوموں کا بھی یہی مطمحِ نظر تھا کہ کام عبادت ہے اور کارل مارکس کی 'عمل کا احترام' (Dignity Of Labour) کی اہمیت بھی اسی وقت شعوری طور پر ابھرتی ہے۔

اقبالؔ نے جب یہ شعر کہا 'عمل سے زندگی بنتی ہے، جنت بھی جہنم بھی ۔ یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری ہے۔اور عمل، پر اپنی شاعری میں بطور خاص زور دینے لگے،تو سہارا تو انھوں نے اسلامی روایات کا ہی لیا ہے مگر شعوری طور پر وہ بھی اسی Dingnity of Labourوالے تصور سے در پردہ متاثر ہیں۔ مگر مارکس کے Dignity of labour والے تصور میں ایسا عمل مصور ہے جو باؤ اور استحصال سے الگ ہے۔ جوشؔ جس سوسائٹی میں جی رہے تھے۔ اس میں ہر طرف ایک مجہولیت اور افسردگی (Depression) کا سماں تھا جو ہندوستانیوں کو روز بروز ناامیدی اور پستی کی طرف لئے جاتا تھا۔ لا تقنطوا من رحمت اللّٰہ کے حکم کے باوجود جوشؔ کے گردو پیش، ایک پست ہمتی اور بیکاری پھیلی نظر آتی ہے۔ جوشؔ اپنی اس نئی سوچ اور طریق کار سے اس سوسائٹی کو آمادۂ نبرد کر کے، انسان کو، زندگی کی ارتقائی صورتوں کی طرف شعوری طور پر لے جانا چاہتے تھے۔ یہ خالی خولی ہاؤہو اور نعرے بازی نہ تھی ،سوسائٹی کی اس حالت کا نقشہ جوشؔ کی نظر میں یوں ہے۔

نہ تلاطم ،نہ تازگی، نہ ترنگ
یہ ہے اپنی سوسائٹی کا رنگ

اور ایسی سوسائٹی کو مشورہ یہ ہے:

اٹھ کہ اٹھتی نہیں اب سینۂ ایام سے آگ
دلِ آفاق پہ برسا، اٹھی جام سے آگ
برق رفتار جوانوں کو دکھا راہِ شرار
کہ بجز کتی نہیں ،پیرانِ سبک گام سے آگ
خندۂ خواجۂ خوش وقت سے نکلے گا نہ کام
اب لگا ، اشکِ غمِ بندۂ ناکام سے آگ

یہ کسی فلسفے کی تدوین نہیں بلکہ رموزِ کائنات کو سمجھنے کی کوشش ہے۔ کوئی چاہے تو اسے اقبالؔ کے اسی فکروعمل کی گونج بھی کہہ سکتا ہے جس کا ذکر ابھی کیا جاچکا ہے۔ جوشؔ سائنس داں نہ تھے کہ سائنسی تجربوں سے رموزِ کائنات تلاش کرتے اور کسی شاعر وادیب سے اس طرح کی امید کی بھی نہیں جاسکتی مگر انھوں نے اپنی فکر کی جولانی اور زندگی وکائنات کے متعلق جو کچھ تھوڑا بہت تجربہ حاصل کیا تھا، اس کی مدد سے یہ ضرور سمجھ گئے تھے کہ فکر اور تفتیش کا دروازہ آزادی کے ساتھ کھلا رہنا چاہئے اور تفتیش ،انسان کی نئی فکر اور تجرباتی سوچ ہی سے مکمل ہو سکتی ہے اور اسی لئے وہ فکری بغاوت کے راستے پر چل کھڑے ہوئے۔ یہ الگ بات ہے کہ اسی راستے سے جوشؔ، بہت سی ایسی صورتوں کی طرف بھی کبھی کبھی چلے جاتے ،جن کی طرف جانے کی اس سوسائٹی میں کوئی ضرورت نہ تھی مثلاً مولویوں کا مذاق اڑانا یا ماتمیانِ شہِ مظلوم، کی رسم پرستیوں پر چوٹیں کرنا ،یا تصورِ خدا کو بحث میں لانا اور شیخ وشاب پر پھبتیاں کسنا۔ شاید یہ سب، اُن کے قلندرے پن کا رُخ تھا، اگر چہ، ان سے بھی تجسس، تلاش اور تجربوں کے اشارے ملتے ہیں اور اوہام شکنی کی کوشش بھی ، اُن کی بے تابی بھی جو عوام کو ابھی تک ،بارہویں تیرہویں صدی کی فکر اور اخلاقیات کا اسیر رکھنا چاہتے ہیں اور یہ کوئی نئی بات نہیں۔ یورپ کے کلیسائی نظام میں بھی کلیسا، اسی طرح عوام کی فکر ونظر پر حاوی رہتا اور اپنے طور

طریقوں اور اوہام سے کائنات کی تفسیر کرتا رہتا تھا۔ یہ صورت رومن امپائر کے زوال سے پاپائیت کے عروج تک ہر جگہ دیکھی جا سکتی ہے۔ یہاں تک کہ سرسید احمد خاں تک، جو اتنے روشن خیال تھے۔ حرکتِ زمین کے خلاف انھوں نے بھی ایک رسالہ لکھ ڈالا تھا کہ زمین حرکت نہیں کرتی جس کا نام ''قولِ متین در ابطالِ حرکتِ زمین'' تھا۔ (مگر بعد کو انھوں نے یہ خیال بدلا) جوشؔ کی ایک مشکل یہ بھی تھی کہ اُن کو جو سو سائنٹی ملی تھی، اُس میں اس طرح کی باتیں نامطبوع بھی تھیں۔ جوشؔ جب سو سائنٹی سے چوٹ کھاتے ہیں تو ایسی باتیں بھی کہہ جاتے ہیں۔

ہم جن تصورات میں رہتے ہیں رات دن
کِتنوں کو اس جنون نے بے کار کر دیا
اَغنیا بے حِس، خدا غافل، حکومت پُر دَغل
ہو سکے تجھ سے تو، ان تینوں کے پھندے سے نکل
ارم کے تذکرے، کِس کِس مزے سے
حنائی ریش، مٹھی میں پکڑ کر
مگر آنکھوں میں ہنگامِ تبسّم
ریا کی چشمکیں، اللہ و اکبر!

لیکن 'نیا میلاد' جیسی نظم میں جو باتیں کہی گئی ہیں، اُن سے عالمِ انسانیت کو ارتقائی صورتوں کی طرف لے جانے، اس پرانی دنیا کے تبدیل اور نئی دنیا کے وجود میں آنے کے کیسے کیسے اشارے ملتے ہیں!

آج لیکن عصرِ حاضر کا سماں کچھ اور ہے
اب زمیں کچھ اور ہے، اب آسماں، کچھ اور ہے
شب کے اِس دُھندلے اُفق سے باہزاراں آب و تاب
امن و آسائش کا طالع ہو رہا ہے آفتاب
اک انوکھی ضو سے دنیا جگمگا دی جائے گی
شمعِ برتر، آدمیت کی جلا دی جائے گی
جنگ کی بھٹی سے آنے ہی پہ ہے بادِ مراد
ارتقاء پائندہ باد و نوعِ انساں زندہ باد
آ رہا ہے تازہ وارث، عالمِ ایجاد کا
جلد تر اعلان کر دو، اک نئے میلاد کا

وہ جو، انسان کے مجبور و مختار ہونے کی بحث، مشرقی فکر اور ایقان میں ایک مدت سے چلی آرہی ہے، جوشؔ، اس بحث میں انسان کے مختار ہونے والی طاقت اور صلاحیت کو پہچاننا چاہتے ہیں اور اُسی کے ہم نوا ہو کر، انسان کو کائنات کے بدلنے کی ترغیب دیتے رہتے ہیں۔ یہ صورتیں، اُن کی نظموں، رباعیوں اور نثری تخلیقات میں بھی ہر جگہ دیکھی جا سکتی ہیں۔ اب اس میں کتنا عملی طور پر ممکن ہے اور کہاں تک انسان، ان راستوں سے کائنات کے راز دریافت کر سکا ہے یا کر سکتا ہے، ان تمام باتوں کے سلسلے اُصولِ کششِ ثقل، گردشِ ارضی، روشنی کی رفتار، چاند پر ورودِ آدم سے لے کر موجودہ کلوننگ (Cloning) کے ارتقا تک پھیلے ہوئے ہیں۔ اس طرح جوشؔ کی روشن خیالی نراجیت اور بغاوت، اوہام و ایقانِ قدیم کا بُطلان کر کے، انسان کو فکرِ جدید اور نئی ارتقائی صورتوں کی طرف متوجہ کرتی ہے اور یہ توجہ، فکری اور عقلی ارتقا کی توجہ ہے کہ دانشور اور ایک روشن خیال، ادیب و شاعر، اس سے زیادہ اور کر بھی کیا سکتا ہے۔ شعری فکر میں فلسفہ و عقل کی باتیں، اس طرح تو نظم نہیں ہوئیں کہ 'غزالیؔ' اور رازیؔ اور زرتشت یا مارکس و اینگلز کے خیالات اور نظریات کو شعری جامہ پہنا دیا

جائے۔ ان کے خیالات بھی، اگر آئیں گے تو شعری پیکروں کی انھیں صورتوں کے ساتھ جو رومی، غالب اور اقبال کی فکری اور شعری صورتیں رہی ہیں ترقی پسند شاعر، اس کی تخلیق اور اس کے تمام فکری صورتوں کو سمجھنے کے لئے، دور، سماج، تاریخ اور بدلتے ہوئے نظریات و زندگی کے امکانات کو، تمام تخلیقات کا سرچشمہ بھی سمجھتے ہیں اور ایک طرح کا جبر بھی کہ جس کا دباؤ، اچھی اور فکری شاعری میں ہر وقت متحرک رہتا ہے۔ اب مثالوں کی ضرورت نہیں کہ یہ بات آپ بھی سمجھتے ہیں اور ہم بھی۔ جوش، جس طبقے سے آئے تھے اور جس سماج میں زندہ تھے، اس میں تسلیم شدہ صورتوں سے انحراف، خاصہ جوکھم کا کام تھا کہ فیوڈل سوسائیٹی، اپنے ایقان کی تکسیر برداشت نہیں کر سکتی تھی۔ اپنے فرمان اور ایقان کو حرف آخر سمجھتی تھی۔ اب کام نہ کرنے اور دوسروں کی محنت پر پلنے والی سوسائیٹی سے، اگر کام کرنے اور محنت اور کام کی اہمیت کا احترام کرنے اور کام کرنے والوں کو اہمیت دینے کی باتیں کی جائیں تو اختلاف اور دشمنی کے دروازے کا کھلنا یقینی ہے۔ بھلا اُس دور میں جب پریم چند کے کسان، جوتوں سے پیٹے جاتے ہوں، ہل جوتنا، تحقیر کا کام سمجھا جاتا ہو، وہاں کسان کی تعریف کرنا، اُس کے ہل بیل کی تعریف کرنا' آنچل مجھے بار نہیں تو اور کیا ہے؟ اور پھر اس طرح کی ثنا و صفت بیان کرنا کہ:

> مطفل باراں' تاجدار خاک امیر بوستاں' ناظم بزم جہاں' ناز پرور لہلہاتی کھیتیوں کا بادشاہ، وارثِ اسرار فطرت، فاتح امید و بیم، مانگتا ہے بھیک تابانی کی جس سے روئے شاہ، جس کے بوتے پر لچکتی ہے کمر تہذیب کی۔ جس کی ظلمت کی ہتھیلی پر تمدن کا چراغ، جس کے کس بل پر اکڑتا ہے غرور شہریار، یہ تمام باتیں، اُس فیوڈل سوسائیٹی میں کیسے اور کیوں برداشت کی جاتیں۔ پھر یہی نہیں بلکہ ابھی تک جس طبقے کو فیوڈل سوسائیٹی تحقیر کی نظر سے دیکھتی رہی ہو، اُس کی تعریف میں مہترانی، کوہستان دکن کی عورتیں، جامن والیاں، مالن اور حُسن و مزدوری جیسی نظمیں لکھنا بھلا کس طرح مستحسن سمجھا جاتا ؟!۔ پھر سرمایہ داروں اور مہاجنی تہذیب کے اس طرح سے پول کھولنا کہ بیکسوں کے خون میں ڈوبے ہوئے ہیں تیرے ہاتھ، بوٹیاں ہیں تیرے جبڑے میں غریب انسان کی؛ دیکھ اپنی کہنیاں جن سے ٹپکتا ہے لہو، یا پھر استعاروں اور تشبیہات کی مدد سے، مہاجنی تہذیب کا یوں مذاق اُڑانا کہ" تیز کرنیں جیسے بوڑھے سود خواروں کی نگاہ ":
>
> قرض کے طالب کے دل کا امتحاں لیتا ہوا؛ عذر کرتا پے بہ پے، تیوری چڑھاتا، بار بار؛

شدت حاجت کا اندازہ لگاتا بار بار، نقد میں مُمسک کا جیسے وعدۂ جود و کرم، یہ تمام باتیں جوش کے خلاف، محاذ نہ قائم کرتیں تو اور کیا ہوتا کہ بہر حال، طبقاتی زندگی میں ہر طبقہ اپنے وجود کو باقی رکھنا چاہتا ہے اور اس طبقے کے خلاف، کچھ کہنے والوں کو وہ کیسے برداشت کرتا ؟ ایک بات اور کہ

Will to Western Power اور Empire is in danger کی آواز لگانے والی ذہنیت، جو مشرق کی تہذیب، سوسائٹی اور اقدار، سب کی تحقیر کر کے اپنے مغربی اخلاقیات اور اصولوں سے ہندوستان پر حاکم بنی رہنا چاہتی تھی وہ بھی، باشعور ہوتی ہوئی مشرقی فکر اور آواز کو کیوں کر برداشت کرتی؟ اور یہ کام جوشؔ کی اس وقت کی ایسی شاعری کر بھی رہی تھی کہ وہ اس مشرقی فکر اور آواز کو باشعور بنا رہی تھی۔ اوپر کی تمام باتیں، فلسفے کی گہری باتیں نہ سہی مگر، ان سے یہ اندازہ تو ہوتا ہی ہے کہ جوشؔ، ایک تبدیلی کے خواہاں تھے، ایسی تبدیلی جو استحصال کرنے والے سماج کو بدل دے اور یہی اُن کی روشن خیالی بھی ہے اور ترقی پسندی بھی۔ رہ گئی، اُن کی شعری بلندیوں کی باتیں یا الفاظ کی پرتوں، اُن کے استعمال کے سلیقے یا تہہ داریوں اور اُن کے مختلف رنگوں، محسوسات، اصوات و آہنگ کی باتیں، تو، اُن کے متعلق ایک تفصیل چاہئے جو اس مختصر سے مقالے میں کہاں بیان ہو سکتی ہے۔ پھر یہ باتیں تو، اُن کے دشمن بھی جانتے ہیں کہ ایک ہی رنگ و آہنگ کے الفاظ کا ان کے پاس ایسا ذخیرہ تھا، جو ابھی تک اُردو کے کسی شاعر کو میسر نہیں آسکا (خواہ جوشؔ کے مخالفین، اس کا اعتراف کریں یا نہ کریں) یہ ذخیرہ، اپنی آہنگ والی قدر و قیمت کے ساتھ، معنی کی ایسی ایسی سطحیں رکھتا تھا، جس کی اندرونی تہہ میں، وہ تمام تجربے اکٹھا ہوتے، جو کسی سماج کی حرکی، جذباتی اور عملی زندگی سے اکٹھا کیے گئے تھے جن کا استعمال، صرف جوشؔ ہی کا حق تھا۔ آج کچھ چُھٹ بھئیے اور بے مغز جدیدیے یہی جوشؔ کا نقص بتاتے ہیں کہ وہ الفاظ کا ڈھیر لگا تو دیتے ہیں مگر وہ اُن کے اطراف سے بے خبر ہیں۔ پھر یہ بھی کہ الفاظ کا یہ ڈھیر، یہ تواتر، دراصل جوشؔ کا عجزِ بیان ہے۔ دراصل وہ بہت سی فکری باتیں سوچ نہیں سکتے اس لئے اپنی الفاظ کی جادوگری کا چمتکار دکھا کر، اپنی شعری اہمیت منوانا چاہتے ہیں۔ کسی مسخرے نے پھبتی کے طور پر یہ بھی کہہ دیا کہ جوشؔ صاحب، ہاتھی پر بیٹھ کر رائفل سے چڑے کا شکار کرتے ہیں۔ اور اسی طرح کی بہت سی باتیں۔ مگر جو نظمیں جوشؔ کی قادر الکلامی کی دلیل بنتی ہیں اور محسوسات کو پیکر عطا کرتی ہیں، ان کا جواب اردو شاعری میں مشکل سے ملے گا۔ نظمیں تو بہت سی ہیں مگر ایسے نمونوں کے لئے اُن کی نظمیں فتنۂ خانقاہ، فاختہ کی آواز، البیلی صبح، خالی بوتل، بدلی کا چاند، وغیرہ ہیں کل رات کو، اپنی ملکۂ سخن سے، برسات کی چاندنی، گاتی ہوئی راہیں، حسینؔ اور انقلاب اور انقلابی نظموں میں ماتمِ آزادی، حیف اے ہندوستاں، شکستِ زنداں کا خواب، خریدار تو بن، خریدار نہ بن جیسی نظمیں دیکھنا چاہئے۔ یہ بہت دور آفریں نظمیں ہیں۔ جن کے بہت سارے اشعار بار بار پیش ہوتے رہتے ہیں۔ یہاں نمونے کے لئے صرف کچھ بند پیش کئے جارہے ہیں جس سے جوشؔ کی قدرتِ الفاظ کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے، جسے بے مغز جدیدیے، جوشؔ کا عجزِ بیان بتاتے رہتے ہیں۔

سرو سہی، نہ سار، نہ سنبل نہ سبزہ زار　　　بلبل نہ باغباں، نہ بہاراں نہ برگ و بار

نجیوں، نہ جام] جم، نہ جوانی نہ جوئے بار
گلشن، نہ گل بدن، نہ گلابی، نہ گل عذار

اب بوئے گل، نہ بادِ صبا مانگتے ہیں لوگ
وہ حبس ہے کہ لو کی دعا مانگتے ہیں لوگ

☆

فٹ پاتھ، کارخانے، ملیں، کھیت، بھٹیاں
گرتے ہوئے درخت، سلگتے ہوئے مکاں
بجھتے ہوئے یقین، بھڑکتے ہوئے گماں
ان سب سے اٹھ رہا ہے بغاوت کا پھر دھواں

☆

ابٹن ہوا کی موج پہ گلزار نے ملا
کنگنا کلائی میں جو بندھا، کھل گئی فضا
کلیوں کو دھوپ چھاؤں کا جوڑا عطا ہوا
بدھی پڑی گلے میں تو گلزار جھوم اٹھا

اترا گلاب و قند، جماد و نبات پر
سہرا بندھا جبینِ عروسِ حیات پر

☆

وہ تازہ انقلاب ہوا، آگ پر سوار
وہ سنسنائی آگ، وہ اڑنے لگے شرار
وہ گم ہوئے پہاڑ، وہ غلطاں ہوا غبار
اے بے خبر، وہ آگ لگی آگ، ہوشیار

بڑھتا ہوا، فضا پہ قدم مارتا ہوا
بھونچال آرہا ہے، وہ پھنکارتا ہوا

پاکستان میں، ایوب خان کے دور میں عوام کس خوف و ہراس سے سہمے بیٹھے ہوئے ہیں، ان اشعار میں الفاظ، پیکر بن کر حالات کی کیسی تصویر کھینچتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

بتا ہے کون الٰہی یہ کارواں سالار
کہ اہلِ قافلہ مبہوت ہیں درا خاموش
یہ کس کے رعب نے گدی سے کھینچ لی ہے زباں
کہ باوقار ہیں لب بستہ بے نوا خاموش
لدا ہوا ہے سروں پر مہیب سناٹا
ہوا کے پاؤں میں زنجیر ہے، فضا خاموش
تمام مطبع و محراب و منبر و اخبار
مع معادلت و منصب فضا خاموش
رخِ کلیم پہ زردی ہے ہیبتِ فرعون
درِ یزید پہ اقطابِ کربلا خاموش

یہاں تصورِ آزادی کے بطلان یا آزادی سے ناآسودگی یا نئے انقلاب کی تیاری کی بات نہیں کی جاتی۔ صرف، الفاظ کی طاقت، صرف الفاظ پر قدرت، اظہاریت اور تاثیر و فضا سازی کی حرفت کو پیش کرنا مقصود ہے، جو الفاظ کی نیرنگیوں سے بنتی ہے۔ آزادی کی ناآسودگی سے پیدا ہونے والے جذبات کے اظہار کے لئے، جوشؔ کی مزید نظمیں، درسِ آدمیت، تین فریادیں، ترانۂ آزادیٔ وطن، اور بے چارگی، ہیں، جن میں ایسے ناآسودہ جذبات دیکھے جاسکتے ہیں۔ اگرچہ، ان میں بھی شعری اظہاریت

کی تکمیل کہاں تک ہے، اس پر بحث ہو سکتی ہے۔ خود جوش اپنے نظریۂ شاعری میں اس بات کے موئید رہے ہیں کہ شعری کیفیات، الفاظ و معنی تک آ ہی نہیں سکتی ہیں۔ جو کچھ ہم شاعر کے اشعار میں دیکھتے ہیں۔ وہ صرف جذبات اور خیالات کی سیپیاں ہیں۔

دل میں جب اشعار کی ہوتی ہے بارش بے شمار
نطق پر بوندیں ٹپک پڑتی ہیں کچھ بے اختیار
ڈھال لیتی ہے جنہیں شاعر کی ترکیب ادب
ڈھل کے گو وہ گوہر غلطاں کا پاتی ہیں لقب
اور ہوتی ہیں تجلّی بخش تاج زرفشاں
پھر بھی وہ شاعر کی نظروں میں ہیں خالی سیپیاں
جبکہ اسرار درخشاں روح کی محفل میں ہیں
سیپیاں ہیں نطق کی موجوں پہ موتی دل میں ہیں

— نقاد - ۱۹۲۳ء

کسی حد تک یہ بات سچ بھی ہے مگر، اس میں سب کچھ سچ نہیں ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ جوش صاحب کی تعبیر حرف بہ حرف سچ ہو کہ یہ سب تصورات، اُن کو مشرقی شعریات اور تنقید کے کسی حد تک ایک جامد دور کے تجربوں سے ملے ہیں جنہیں، ابن رشیق، رشید الدین وطواط اور مراۃ الشعر، جیسے ناقدین اور کتب نقد نے عام کئے تھے۔ یہاں سے جوش کے سلسلے میں ایک نئی بحث کا آغاز ہوتا ہے کہ جوش کا خود نظریۂ شاعری کیا تھا۔ جب کوئی ان تمام صورتوں سے گزر لے، تب، اس پر جوش کی ترقی پسندی اور روشن خیالی منکشف ہو سکتی ہے اور پھر جوش کے نظریۂ شاعری کے دروازے، اس پر کھل سکتے ہیں، جس کے لئے اُن کے تمام شعری اثاثے کو کھنگالنا ہوگا۔

غزل - مابعدِ جدیدیت کے رنگ میں

کیوں حضرات! غزل سے یہ لہلہاتے آویزے، اور وہ سب کچھ، جس سے چلمن رنگین ہوتی جاتی تھی، بنتِ عم کا چادر سے منھ چھپالینا، زلف کی چھاؤں، آنچل، رخسار، پیراہنِ رنگیں سے نکلتے ہوئے شعلے، وغیرہ پر کیا آفت آئی کہ جیسے ان میں، اب نہ وہ کشش رہ گئی اور نہ اُن کی اظہاریت کی تمنّا بلکہ ان کی جگہ پہلے تو "کچھ نایاب ہیں یوں سے کچھ مہنگی ہے شکّر"، "گردن صراحی دار، کمر گل بکاولی" اور ۔

ہوا ہے تیز مگر اپنا دل نہ میلا کر میں اس ہوا میں تجھے دُور تک صدا دوں گا

نے لے لی اور پھر یہ سب بھی پیچھے چھوٹ گئے اور اب غزل یہ کہتی نظر آرہی ہے کہ ع۔ "دیکھو تو قتل گاہ میں لائی ہے زندگی"! ع۔ "مرا وجود کسی ایک ریگ زار میں ہو" اور اسی طرح کی بہت سی باتیں۔ اب سمجھ میں نہیں آتا کہ بات کہاں سے شروع کی جائے ۔ برٹینس (Bertens) کی 'پوسٹ ماڈرنزم' سے، چارلس جنکس (CHARLES' JINKS) سے، ارنسٹ بیکر (Ernest Becker) کے فریجائل فکشن (Fragile fiction) سے یا فوکو کی اُس تھیوری سے جہاں، زندگی کا سارا تحرک، محض ایک پاور (Power) کے لئے وجود میں آتا ہے اور ساری تبدیلیوں کے پیچھے، معصومیت کے بجائے، ایک طرح کی محرومیت کام کرتی رہتی ہے۔ یا پھر اپنے ماضی کا نئے ڈھنگ سے جائزہ لے کر، اَدب کو نئے امکانات اور نئے اعتبار بخشنے کی تمنا یا کوشش سے، جس میں ماضی کے چہرے پر نئے تجربوں کا رنگ و روغن، نئی نفسیاتی، سماجی اور سیاسی صورتوں کے آب و رنگ کے لئے لگایا جائے۔ کچھ بھی ہو مگر اب اُس پری وَش، کو آج کی دنیا میں، آج کے حالات کے تحت، ہمارے شاعر اور ادیب لے آئے ہیں۔ غزل، کو تو ہم ہمیشہ سے "ہزار شیوہ" کہتے ہی آئے ہیں۔ اس لئے 'ایک شیوائی' یہ بھی سہی جسے مابعد جدیدیت کا نام دے کر پیش کیا جائے یا جس طرح چاہئے، اس غزل کا نیا جلوہ دکھایئے۔ تاہم یہ نیا جلوہ، دکھانے والے، آج، آزادی کے ساتھ، زندگی کے تمام جلوے دکھانے کے حق میں ہوتے جاتے ہیں اور یہ نہیں چاہتے کہ انھیں کسی جماعت یا مکتبہ' فکر کے ساتھ وابستہ (Identify) کیا جائے۔ مغرب نے تو یہ اعلان کر دیا کہ ہم فوکو کے ساتھ ہیں۔ اُسی نے ہم کو یہ سکھایا کہ "مجھ سے یہ مت پوچھو کہ میں کون ہوں؟ (یعنی کس مکتب خیال سے وابستہ ہوں)۔ مجھ سے یہ بھی نہ کہو کہ تم جہاں تھے وہیں رہو (یعنی ایک رنگ اور طریق اظہار کو مضبوط پکڑ کر بیٹھ جاؤ) ہاں تم چاہو تو یہ دیکھ سکتے ہو کہ میرے کاغذات سب درست ہیں یا نہیں" (یعنی میں جو کچھ کہہ رہا ہوں، وہ صحیح اور مکمل ہے یا نہیں) اس قول میں جو اپنی وابستگی،

وابستگی، یا کسی مکتب خیال نے انکار اور لکیر کے فقیر بنے رہنے کا انکار ہے، وہ صاف عیاں ہے۔
ہمارے نئے غزل گو کو بھی کسی نے کوئی تحکیم نہیں بھیجی ہے اور اگر کسی نے اُسے کچھ اصول بنا کر دیے بھی تو، اب وہ انھیں ایک طرف رکھ کر اپنے تجربوں اور اپنے حالات کے امکانات کے تحت چل پڑا ہے۔
نہ تو اس نئے غزل گو کو ساختیات، کی پروا ہے، نہ پس ساختیات' کی اور نہ جدیدیت یا تجدد کی۔ نتیجے کے طور پر نئی غزل میں ایک بالکل آزاد و فضا پیدا ہو رہی ہے اور اسی آزاد فضا میں غزل کے اب بالکل نئے تجربے کئے جا رہے ہیں۔ فن کے بھی اور فکر کے بھی۔ نہ کوئی ''آڈر'' ہے نہ ''دباؤ''۔ یہاں ''گریز پا لمحوں کی ٹوٹتی ہوئی دہلیز'' بھی ہے۔ '' شہر ذات بھی کہ جس کے سب دروازے اندر کی طرف کھلتے ہیں۔'' اور ایک کھلی فضا بھی ہے، جہاں ہر طرف کی ہوائیں آ رہی ہیں۔ اسی میں شعراء اپنے من کی موج میں اپنے سب طرح کے خیالات پیش کر رہے ہیں۔ اب مابعد جدیدیت، یہی کچھ نظر آتا ہے۔ ذرا اسی مابعد جدیدیت کے کچھ تجربے بھی دیکھتے ہیں۔

ارادہ خودکشی کا اور جینے کی تمنا بھی
سمندر کی طرف جاتا ہے، لیکن لوٹ آتا ہے
(قاسم امام)

کل تک اپنی شرطوں پر ہی زندہ تھے
اب ہم بھی سمجھوتہ کرتے رہتے ہیں (جاوید قمر)

وہ بھی پاس آتا ہے، جب اس کی غرض ہوتی ہے
ہم بھی اُس شوخ سے ملتے ہیں مہاجن کی طرح
(جوہر کانپوری)

زبان کیوں نہیں بنتی ہے ہم نوا دل کی
یہ کون شخص ہے، میں کس کے پیرہن میں ہوں
(عشرت ظفر)

جھونکا ہی کوئی خاک اُڑاتا ہوا گزرے
ویراں ہے، بہت رہ گزر شام سے پہلے (جاوید اقبال ستار)

اور بھی خون کا دباؤ بڑھا
وہ گھڑی جب وہ دھیان سے اترے
(مختار احسن انصاری)

نہ دوستوں کی طرح ہیں، نہ دشمنوں کی طرح
عجیب لوگ صفِ دوستاں میں آنے لگے

تمھیں موسم کا کیسے علم ہوگا
پرندوں کی اُڑانیں مختصر ہیں (ملک زادہ جاوید)

یہ تمام مثالیں، یہاں وہاں سے لی گئی ہیں۔ ان مثالوں میں زیادہ تر، غزل کے وہ نئے شعرا ہیں جو اپنی پہچان بنا رہے ہیں۔ یہ تو ہم سب جانتے ہیں کہ انسانوں کے فیصلے، ایک نسل کے بعد، دوسری نسل کے اپنے حالات، دلچسپیوں، مذاق اور ذہنی کیفیت کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں۔ ہر نسل کے کچھ فیصلے اپنے ہوتے ہیں اور کچھ اُن کی سماجی اور فکری تاریخ کے فیصلے بھی اُن کے ساتھ رہتے ہیں۔ پھر ہر نسل کے فیصلوں میں کہیں تحکیم، کہیں تجربے، کہیں عبرت، کہیں انتباہ تو کہیں اُن کی اپنی دلچسپیاں کہیں سوسائٹی کا دباؤ تو کہیں ایک خاص طرح کے حالات کے فیصلے اور امکانات، سب

شامل ہوتے ہیں اور یہ سب مل کر، اُس نسل کے لئے، دلچسپ فیصلے کرتے جاتے ہیں اور نئی نسل کو ایک نیا راستہ بنانے کی ترغیب بھی دیتے ہیں۔ اس مابعد جدیدیت ادب کی نئی نسل، جسے میں یہاں ایک طرح کی غیر مطمئن (Unwilling) اور غیر وابستہ (Non Alingned) نسل کہتا ہوں، 'ترغیب' تک تو قبول کرتی ہے کہ ترغیب میں تحرک بھی شامل ہے، مگر یہ کسی تحکیم، کو نہیں مانتی۔ اس نئی نسل میں جو ایک تجسس کی سی کیفیت پیدا ہوگئی ہے کہ اُسے اپنی حیثیت اور اپنی دنیا کی تفہیم چاہئے، یہ ایک خوش آئند بات ہے۔ سیاسی انارچی، حادثات اور خود اعتمادی نے اُسے یہ شعور بھی دیا ہے کہ وہ کسی دوسرے کی فکر اور سوچنے کے طریقے کی رہبری کو کیوں تسلیم کرے، جبکہ اُس کی دنیا، اُس کے اپنے حالات، شعور اور مسائل کی ایک الگ دنیا بن رہی ہے۔ وہ خود اپنے مسائل، امکانات اور محرومیوں سے مقابل ہوکر، اپنی صورتوں کو سمجھنے کی کوشش کیوں نہ کرے؟ دوسروں کے بنائے ہوئے پروگراموں پر وہ عمل کرنا نہیں چاہتا خواہ وہ کسی مکتبۂ فکر سے کیوں نہ آئے ہوں۔ یہ تجسس، بے اطمینانی اور بے چینی، نئی غزل میں ادھر تیزی سے داخل ہورہی ہے۔ یہ ایک انحراف بھی ہے، تردید بھی اور ایک نارضامندی (Unwillingness) کی صورت بھی۔ اس کی بھی کچھ مثالیں دیکھتے ہیں۔

میں نہ درویش، نہ دُنیا کی طلب کا مارا — دین و دنیا سے جدا، میرا سبو روشن ہے (اسعد بدایونی)

فیصلے، اُن کی عدالت کے بہت لکھتے ہیں — اب جو ممکن ہو تو میرے بھی بیانات لکھو (مجاز نوری)

ناجائز پیسوں سے جب جب کرتا تم تعمیر محل — اس کے دروازے پر لکھنا، یہ سب فضل باری ہے

یہ مثالیں، آج کی غزل کا نیا موڑ ہیں۔ ان میں کچھ اچھے اور مشہور شاعر بھی ہیں اور کچھ تجربوں کی منزل سے گزر رہے ہیں اور یہ "ہجوم" کے ساتھ نہیں ہیں۔ یہاں 'ہجوم' سے مطلب، اُن شعرا اور اُن کی شاعری سے ہے، جو اپنی تخلیقات کو مشاعروں کی منڈیوں میں مال کی طرح بیچتے ہیں۔ نئی زندگی میں یہ لہر بھی علم و ادب کی دنیا میں داخل ہوگئی ہے کہ علم و ادب روز بروز منڈی کا مال بنتا جاتا ہے اور اب اُس کی قیمت، کیفیت سے نہیں بلکہ کھپت سے لگائی جارہی ہے جس پر لیوتار اور جیمسن وغیرہ نے تفصیلی بحثیں کی ہیں۔ اس 'ہجوم' اور 'منڈی میں کھپت' والے مال سے الگ شعرا، فن اور فکر کے نئے راستے پیدا کر رہے ہیں اور اُن کی اپنی اپنی دلچسپیاں ہیں اور اُن کے رنگ کا اپنا پن بھی ہے۔ "تحریک" اور "رجحان" دونوں سے، یہ مابعد جدیدیت کے شاعر جیسے عاجز آچکے ہیں (آپ چاہیں تو 'آسودہ ہوچکے ہیں' بھی کہہ سکتے ہیں) اب انھیں انحراف کے راستے خوش آرہے ہیں جنھیں وہ اپنے ڈھنگ سے بیان کررہے ہیں۔ ان میں اُن کی اپنی نفسیات، دلچسپیاں، محرومیاں، دوستیاں، اُن حالات کے کیف و کم، سب کچھ شامل ہے۔

ایک نئی لہر "بے یقینی" (Uncertainty) کی بھی تیزی سے ادب اور شاعری میں

داخل ہو رہی ہے۔ ترقی پسندوں کے ساتھ ایک 'انقلاب' نے امیدیں وابستہ تھیں اور یقین کی شاعری سامنے تھی۔ اُس یقین کا کیا ہوا، یہ الگ بات ہے۔ جدیدیوں، نے سب کچھ ہٹا کر، شعر و ادب کو لایعنیت اور علامتوں کی دھند میں میں ڈبو دیا۔ 'جدیدیوں' کے پاس نہ کوئی وعدہ تھا نہ امید کا راستہ بلکہ وہ تو ایسی شاعری کو، شعر و ادب کی دُنیا ہی سے خارج سمجھتے تھے جس میں کوئی پیغام یا امید، کی باتیں ہوں۔ مگر دنیا تو کسی 'امید اور یقین' ہی کے سہارے جینا چاہتی ہے۔ عقیدہ اور آستھا ہی سہی۔ مگر دوسری جنگِ عظیم کے بعد جو بے یقینی، (Uncertainty) کی فضا، یورپ میں بنی، وہ دھیرے دھیرے اپنے دائرے بڑھاتی گئی۔ ہیروشیما پر گرنے والے بم نے مزید بے یقینی اور بے اعتبار ی کو پختہ کیا۔ انسان دوستی اور لبرل دعووں میں تشکیک پیدا ہوئی کہ تمام انسان دوستی اور اُخوت کے دعوے، خود غرضی، قومی اور انفرادی مفاد کے تحت بدلتے جاتے ہیں، جیسا کہ سیاہ فام اقوام کے ساتھ ہوا اور ہو رہا ہے۔ 'سچ' بھی اپنی صورتیں، موقعے اور مفاد کے تحت بدلتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ ''روشن خیالی'' بھی پیش کرنے والوں کے نقطۂ نظر اور مفاد کے تحت، اپنی تعبیریں پیش کرتی ہے جیسے یہودیوں کے قتلِ عام، استالین کے بجائے جمہوریت کے دعووں، فلسطین کے معاہدوں، بوسنیا اور روانڈا کے انسانوں کے ساتھ سلوک تک عجیب عجیب شکلوں اور تعبیروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک طرف روشن خیالی اور انسان دوستی کی باتیں ہیں تو اسی وقت افریقہ کا حبشی شاعر یہ نعرہ لگاتا ہے۔

''او نیگرو!

تم صدیوں سے بازاروں میں بکتے رہے ہو

لیکن تمہارے پاس وہ ہتھیار ہیں

جن سے تم ظالموں کا مقابلہ کر سکتے ہو

اور آزادی حاصل کر سکتے ہو۔'' (ترجمہ خالد سُہیل)

'سچ' یہ بھی ہے۔ واقعہ یہی ہے کہ 'روشن خیالی' میں بھی ''سچ'' اپنے ڈھنگ کا سچ رہتا ہے۔ ہتھیاروں کی دوڑ میں بھی 'عراق کی بمباری میں بھی اور اجودھیا کے حادثے میں بھی۔ تو اب، شعر و ادب کس سچ کی باتیں کریں ؟ لازمی طور پر ''بے اعتباری'' ہی نیا سچ 'بنتی ہے۔ مابعد جدیدیت اور مابعد روشن خیالی، ایک تلخ حقیقت یہ بھی ہے جس پر ادیبوں اور شاعروں کو نئے ضابطہ پرستوں Neo Pragmatists) نئے مابعد جدیدیوں اور مابعد الطبیعاتی منطقیوں سب کو مل کر غور کرنا چاہئے کہ یہ تضاد کیا ہے اور کیوں ہے؟ یہ روشن خیالی ہے یا اُس کا تضاد اور عہد شکنی (Betrayal) ہے۔ یا کیا ہے؟۔ غزل کا شاعر، تفصیلات میں تو نہیں جا سکتا، مگر جو نئے حالات اور نئی مسائلی صورتیں، وہ انسانوں کے بیچ دیکھ رہا ہے، اُس کے کچھ اشارے ہی وہ اپنے احساس کی زبان سے کر سکتا ہے اور وہ بھی عشق و عاشقی کی دُنیا کے حوالوں ہی سے اُس کے اشعار میں اشارے آ سکتے ہیں، جو آ بھی رہے

ہیں۔ عمل اور ردِّ عمل، دونوں طرح سے لاتعلقی کے ساتھ بھی اور ایک آزاد مفکر کی طرح بھی، اُردو کی تازہ غزل میں جو مابعد جدیدیت کہی اور لکھی جا رہی ہے، یہ صورتیں بلند آہنگی سے آ رہی ہیں۔ یہ حالات اور اخلاقیات کے دوغلے پن سے بھی پیدا ہوئی ہیں۔ جَو فروشی اور گندم نمائی نے یقین، حقیقت اور تمام قدروں کو متزلزل کر کے رکھ دیا ہے۔ ایک طرح سے یہ نئی سوسائٹی کا Pluralism اور Turn About the truth کا اظہار ہے جو کسی تحریک سے وابستہ ہے، نہ رجحان سے اور نہ کسی اِزم (Ism) سے، نہ کسی فلسفۂ فکر سے۔ غزل اور شاعری کی یہ سوچ اور اُس کا یہ رنگ، اب شاید اکیسویں صدی کے انسانوں کا ایک خواب ہے۔ جس میں انسانوں کو نئے ڈھنگ سے زندگی گزارنے کے موقعے مل سکیں۔ اس میں نہ کوئی تحکیم ہے نہ کوئی اس کا مینی فیسٹو ہے اور نہ کوئی ضابطۂ طرز زندگی ہے جسے مابعد جدید، مغربی مفکرین اور دانشور، خصوصی فکری تہذیب (Specilized discipline of thought.) کہہ رہے ہیں۔ جو اپنی حیثیت اور سکت کی گرفت میں رہنے والی، ایک خود کفیل زندگی ہے مگر اسے کسی تھیوری (Theory) یا قانون سے تعبیر نہ کیا جائے۔ نہ اس سے کوئی جماعت بنائی جائے گی اور نہ یہ تہذیبی فکر، لازمی فکر ہے۔ بلکہ سوچنے والے، اپنی دلچسپیوں کا اپنے ڈھنگ سے اس میں اظہار کر سکتے ہیں، جب اور جیسی سچویشن ہو۔ ایک طرح سے یہ فکر کی کھلی تہذیب (Open socity) ہے۔ جس میں خیالات بدل رہے ہیں، اسٹائل بدل رہا ہے، عادات و اطوار، یہاں تک کہ ذہن بھی بدل رہا ہے اور Pluralism اس کی یہ ہے کہ اپنے تشخص کی انفرادیت کے ساتھ، یہ فکر کا اجتماع، کھلے اور آزاد ذہن اور سوچ کی تائید سے کرتا ہے۔ یہاں اُس کا تشخص تو مابعد جدید ہے یعنی Post Modernism ہے اور فکر، ایک پھیلی سطح پر، اس تشخص کے ساتھ ضم ہو گئی ہے، مگر اس مابعد جدیدیت کو فرد کی اپنی من مانی فردیت (انفرادیت نہیں) جسے من چلا پن کہنا چاہئے، تسلیم نہیں ہے۔ مثال کے طور پر

بدن بوند جب تک چمکتی رہی
مسہری سے باہر نہ نکلا مچھر (ظفر اقبال)

ہوا کی مٹھیوں میں سرد سورج
مُہیب اِنفعال سر برہنہ (نظام ہاتف)

چھپا ہے سانپ جو دیوار میں، ڈر سے نہیں نکلا
سپیرا اس لئے شاید مرے گھر سے نہیں نکلا
(طارق نعیم)

اس طرح کی مجرّد فردیت کو، مابعد جدید غزل میں درخور حاصل نہیں ہے۔ مگر یہی شاعر، جن کی مثالیں پیش کی گئیں، خاص طور پر ظفر اقبال، کبھی کبھی بہتر شاعری بھی غزلوں میں پیش کر دیتے ہیں۔ یہ وہی منڈی اور کھپت والی بات ہوئی۔ میں کیا، آپ بھی یہ بات جانتے ہوں گے کہ ایسے شعرا خاصی تعداد میں ہیں، جو ترقی پسند رسالوں کے لئے ترقی پسند غزلیں لکھتے ہیں اور یہی شعرا، جدید رسالوں کے لئے خالص جدید رنگ کی غزلیں۔ اور پھر مشاعروں میں عام پبلک کو خوش کرنے کے لئے، عام مذاق کی

ہلکی پھلکی غزلیں ۔ تو کیا یہ تشخص کا بحران (Crisis) ہے یا منڈی کی کھپت والی بات ہے؟ یا کیا ہے؟ مابعد جدیدیت کے موڈ کا شاعر، تشخص کے اس بحران میں نہیں ہے ۔ وہ اپنی پسند اور اپنی سوچ کے ساتھ چل رہا ہے ۔ اس مابعد جدیدیت کے شاعر نے، غزل میں اور عام شاعری میں بھی، اسٹائل کو محسوسات کا بدل قرار نہیں دیا، اگر چہ وہ اسٹائل کا انکار نہیں کرتا کہ بہر حال، اچھی شاعری کے ساتھ فن اور اسٹائل کی حیثیت باقی رہے گی ۔ اُس کے خیالات پرسنل بھی ہیں اور امپرسنل (Impersonal) بھی ۔ ایک بات اور واضح ہو رہی ہے کہ مابعد جدیدیت کا یہ شاعر، خیال کو استعارات اور تشبیہوں کی خالص بیساکھیوں پر کھڑا نہیں کرتا کہ خیال، اگر قائم بالذات نہیں تو محسوسات اور شعری بیانات اپنی تاثیر باقی نہ رکھیں گے ۔ یہ شعرا، استعارات وتشبیہات کو صرف رنگ و روغن کی حد تک ہی استعمال کرتے ہیں ۔ اس نئے شاعر کے لیے شعری تجربی بیانات کافی ہیں ۔ شعری تجربی بیانات کا مطلب Experienced poetic statement سمجھنا چاہیے ۔ اگر چہ یہاں بات غزل کی ہو رہی ہے مگر، مابعد جدیدیت کے موڈ کا تخلیق کار، افسانہ، ڈرامہ، تنقید اور جملہ تخلیقی اصناف میں بھی یہی رویہ اختیار کر رہا ہے ۔ وہ اس لالچ میں بھی نہیں پھنستا کہ رسالوں کی پسند سے، اُن کے گوں کی چیزیں لکھے کہ ایسی صورت میں اُسے تحکیم اور گروہ بندی کا ایک طرف پابند ہونا پڑے گا، دوسری طرف، وہ آزاد فضا (Open atmosphere) جو نئی غزل اور شاعری میں پیدا ہوئی ہے، باقی نہ رہ جائے گی ۔ چنانچہ اب ہر طرح کے رسالے، اس نئے رنگ کی شاعری کو اپنے اوراق میں جگہ دے رہے ہیں ۔ یہاں چند شعرا کے ایسے اشعار مختلف رسالوں سے لے کر پیش کیے جاتے ہیں:

اے لشکر ماہتاب جاں دیکھ	کیسا یہ دیا جلا ہے مجھ میں (ایوب خاور)
عداوتوں کے طریقے بدل گئے شاید	عدو بھی ملتے ہیں اب ہم سے آشنا کی طرح (تابش دہلوی)
کبھی اپنی آنکھ سے زندگی پہ نظر نہ کی	وہی زاویے کہ جو عام تھے مجھے کھا گئے (خورشید رضوی)
تمنا میں فراغت کا کوئی لمحہ نہیں ملتا	بڑی مصروفیت رہتی ہے بیکاری کے موسم میں (مہتاب حیدر نقوی)
وعدہ اُس کا ہو گیا برسوں پرانا پھر بھی کیوں	ہے اسی کا منتظر اک بے شکن بستر ابھی (اقتدار عادل)
دل نے ہزیمتوں کو اُٹھایا ہے اس طرح	لگتا نہیں ہے کچھ بھی بجز کوچۂ ملال (راشد طراز)
گھر بھی جا کے کرتے ہیں، کام اپنے دفتر کے	پتھروں میں رہ رہ کر، ہو گئے ہیں پتھر کے (افضل رہبر)

ادب کی دو تہائی بنیاد، تخیل اور بہت کچھ جذبات پر ہمیشہ سے رہی ہے اور شاعری میں تو سارا زور ہی جذبات اور تخیل کا رہا ہے ۔ خالص عقلیت، شاعری کے حسن کو ماند کر دیتی ہے کہ عقلیت میں نتیجے کا تحیر تو پیدا ہو سکتا ہے، مگر فکر کی اُڑان، شعری فضا اور الفاظ کی بلند آہنگی یا نغمگی کی مدد سے جو ایک ذہنی اور جمالیاتی تحیر کی دنیا بنتی ہے، وہ باقی نہیں رہ سکتی ۔ ادھر نئی بنتی ہوئی سوسائٹی میں

عقلیت کا رول، بہت بڑھا ہے۔ سائنسی ایجادات اور اُس کے تجربی نتائج نے، انسانوں کو حقیقتوں، افادیت اور عملیت (Pragmatism) سے بہت قریب کر دیا ہے جہاں حقیقتیں روز بروز کلی حقیقتوں کو تلاش کرتی رہتی ہیں۔ اور سوسائٹی نے جو، ادب سے جذبات، ہمدردی اور تخئیل کی جمالیاتی تحیر زائی کا طریقہ سیکھا تھا، وہ تیزی کے ساتھ ختم ہوتا جاتا ہے کہ عقلیت، کلی حقیقتوں اور تخئیل پرستی میں ایک طرح کا بیَر ہے۔ ادھر، اس صورت کا اثر، تمام شعری تخلیقات پر تیزی سے نمایاں ہو رہا ہے اور یہ صورت عالمی صورت بنتی جاتی ہے۔ شاعری سے جذباتیت اور شعری صداقت، دونوں جیسے ختم ہو رہی ہیں کلی حقیقت کی تلاش میں جذباتیت کا بھلا کیا دخل؟۔ مابعد جدیدیت کی شعری تخلیقات میں یہ کیفیت نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ حالات کا دباؤ، عملیت (Pragmatism)، سب مل کر جذباتیت کا قلع قمع کر رہے ہیں۔ مگر غزل کی مشکل یہ ہے کہ یہ تو خالص جذبات کی شاعری ہمیشہ سے رہی ہے۔ ترقی پسندوں کے ساتھ، اس میں فکری عقلیت پسندی، مارکسی معاشی عملیت کے تحت اُبھری جس سے زندگی کے تعمیری امکانات کا حوصلہ، غزل میں پیدا بھی ہوا کہ شاعری محض یادِ ماضی (Yearning) نہیں۔ تاہم ترقی پسندوں کے ساتھ غزل نے جذبات اور تخئیل کو نہیں چھوڑا کہ جذبات کی کلیم نفی غزل میں ممکن بھی نہیں، ورنہ اس کا سارا کھیل ہی بگڑ جائے گا۔ زندگی کے بہت سے مسئلے اور رونے، بہت کچھ جذباتی ہوتے ہیں اور کبھی کبھی جذباتی حل بھی چاہتے ہیں۔ مگر مابعد جدیدیت کی غزل گوئی میں، جذبات کی یہ صورتیں ختم ہو رہی ہیں۔ نیا غزل گو، حقیقتوں کو نہ تو خالص جذبات کے حوالے کرتا ہے اور نہ ہی انھیں علامتوں کے پردوں میں چھپا رہا ہے بلکہ اُس کا ردِّ عمل، ایک لاتعلق انسان کا سا ہے۔ زندگی کے رویّوں کے ساتھ، اُس کا برتاؤ، بالکل راست ہے۔ وہ کسی دانشورانہ یا روحانی (Intellectual and spiritual) الجھنوں میں نہیں پڑنا چاہتا۔ اُسے وابستگی، اور نا وابستگی بھی پریشان نہیں کرتیں۔ وہ خالص تجربہ پسند (Empirisist) بھی نہیں اور نہ ہی اندھا مقلد۔ جو کچھ اُس کے سامنے ہے، اُسی پر اُس کا یقین ہے اور اُسی کی اظہاریت کا وہ قائل ہے۔ اسی یقین اور طریق اظہار کے باعث، اُس کے پاؤں مضبوطی کے ساتھ زمین پر جمے ہوئے ہیں۔ نیا غزل گو خود عملیت پسند (Pragmatic) ہے اگر چہ اس کے ساتھ، غزل گوئی کی تین نسلیں سانسیں لے رہی ہیں۔ اس کے پاس ماضی کی کلاسکیت بھی ہے، ترقی پسندوں کا فکری اندوختہ بھی، جدیدیوں کے الفاظ اور زبان کی معنوی پرتوں کے تجربے بھی، پھر ان کے ساتھ، اُس کی اپنی زندگی کے نجی اور سماجی تجربے، سب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں، جس میں بیانیہ، کا غیر جذباتی رویّہ حاوی ہے۔ اس مابعد جدیدیت غزل میں نہ تو دھوم دھڑکا ہے اور نہ دھوم مچانے کا شوق یا جذبہ۔ کبھی کبھی تو یہ غزلیں اتنی غیر جذباتی ہو جاتی ہیں کہ سادہ بیانی نظمانے

(Versification) اور شعری بیان کے دائرے بتانا مشکل ہو جاتا ہے، جس پر شعر اور غیر شعر ہونے کا بھی الزام اور سوالیہ نشان لگایا جاسکتا ہے۔ کچھ مثالیں دیکھتے ہیں:

ویسے انٹرویو تو دے آیا ہوں میں — کامیابی کے لئے پیسا نہیں (ملک زادہ جاوید)

یہاں رہتے مہینوں ہوگئے ہیں — کسی ہمسائے کو دیکھا نہیں ہے (ملک زادہ جاوید)

امیر شہر کو بھی سولیاں سجانی ہیں — مجھے بھی بوجھ سا لگتا ہے سر کئی دن سے (اقبال ندیم)

نفرتوں کی آگ میں ہر شے فنا ہو جائے گی — بعد اس کے، ہر طرف بس اک دھواں رہ جائے گا (علیم

کتنے میں بیچ دے گا، تو اپنے ضمیر کو — کتنا لگائیں ہم ترے جیون کا مول بھول (محمد عثمان علی

گرائی کرچیاں چننے سے فرصت ہو تو پوچھیں گے — ہوائے ہجر، تو نے زندگی وہ نیم کیسے کی (اختر شاد)

یہاں صرف یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ ایک فکری تبدیلی ہے۔ یہ ایک طریق کار کی بھی تبدیلی ہے۔ مگر ابھی سے یہ بتانا مشکل ہے کہ اس سے غزل میں کتنی بلندی یا عمومیت پسندی آئے گی۔ پھر عمومیت پسندی کا رجحان ہی، غزل اور شاعری کو شعری بلندیوں تک لے جائے گا، اس کا فیصلہ بھی آسان نہیں۔ یہ تو طے ہے کہ پوسٹ ماڈرنزم کی غزل میں کلاسیکی (Eliteness) اب پیدا نہیں ہو سکتی اور اب وہ ماضی کی Eliteness رہی بھی نہیں کہ وہ اقدار ختم ہو چکے۔ نئی غزل کی تہذیبی نشو ونما، اب نوکر شاہی یا تاجر پیشہ طبقے اور کلاس میں ہو رہی ہے۔ دوسری طرف عمومیت پسندی، اپنے دائرے تو بڑھا سکتی ہے مگر کلاسیکی ایلیٹ شاعری کی تہذیبی بلندیاں نہیں لا سکتی کہ سوسائٹی کی قدریں بدل چکی ہیں۔ پسند و ناپسند اور ادراک معنی کی صورتیں بھی بدل گئی ہیں۔ غزل کے لئے اب تو ''یہی تھوڑی سی مے ہے اور یہی چھوٹا سا پیمانہ'' والی بات ہے۔ مابعد جدید غزل کو انھیں حدود سے اپنی دُنیا بنانی ہے۔ اسی میں وہ Retroactive ہوگی یعنی اپنے ماضی کو بھی دیکھے گی۔ اسی میں اس کا انداز بیان (Mannerism) پھولے پھلے گا، اسی میں نئی انسانیت پرستی کی تعبیریں ہوں گی، اسی میں اخلاقیات کا نیا تصور اور مذہبی بنیادوں پر قائم شدہ، اخلاقیات سے ایک ٹکراؤ کی صورت رُونما ہو سکتی ہے کہ نئی سماجی اور جنسی زندگی میں ایک بھونچال سا آ گیا ہے۔ پھر آرٹ اور کلچر کا بھی، وہ تصور اُبھرے گا جس کے سلسلے عالمی تہذیب سے مل سکتے ہیں کہ گلوبلائیزیشن (Globalization) کے اس دور میں، اب مقامیت، مع اپنے متھ Myth اور روایتوں کے، روز بروز مدھم پڑتی جائے گی۔ یا پھر کرۂ ارض کی ہر طرف کی مقامیت مل جل کر ایک نیا عالمی کلچر اور رنگ پیدا کرے گی اور شعر و ادب، جمالیات، سیاست، تصور حیات سب پر، اب اسی Globalization کا تسلط ہوگا، جس کے آثار نظر آنے لگے ہیں۔ گلوبلائیزیشن (Globalization)، جو مابعد جدیدیت کی ایک واضح پہچان بن رہی ہے، جو بقول W. T. Anderson اور کرسٹوفر نورس، مابعد جدیدیت کی دنیا کے چار گوشوں

میں سے ایک اہم گوشہ ہے۔

(۱۲ر مارچ ۱۹۹۷ء)
(مقالہ، ولی اکیڈمی کے سیمنار میں پڑھا گیا)

☆☆☆☆

نوٹ: (یہاں جو کچھ بھی کہا گیا ہے، اُس کا جدید امریکی "مابعد جدیدیت" نامی ادبی اور سیاسی اصطلاح سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ بلکہ یہ ادب میں ایک آزاد فکر اور سوچ کی باتیں ہیں جن سے جدیدیت کے بعد کا ادبی مزاج، معاشرہ اور ادبی تجربے گذر رہے ہیں۔)

نظم نے کیا کروٹ بدلی ہے!

لیجئے، نظم نگاری نے تقریباً سارے کلاسیکی ٹریڈیشن اور روایات کو بدل ڈالا۔ اب نہ محفل سازی کے لئے کچھ رہ گیا، نہ جوشؔ صاحب کا تواترِ الفاظ، نہ سَرو کی، نہ سارنہ سنبل نہ سبزہ زار اور نہ ہی جمالیات کے رنگ و روغن سے خیالات کی تزئین، نہ تجنیس یا لف و نشر مرتب، غیر مرتب یا ردّ العجز علی الصدر پر ٹکنے والی نظریں۔ نہ 'ی' گرنے کی فکر، نہ الفاظ کے مرد و عورت کی بحث۔ جو چاہو لکھو اور جیسے چاہو لکھو مگر دل کی بات، گریباں گیر ہو جانے والی تڑپ کے ساتھ۔ کوئی حرج نہیں اگر 'بیان' نثری صورت میں ہے یا نظم کے کلاسیکی اصولوں کے ساتھ، فاعلاتن۔ فاعلاتن۔ فاعلات، یا رجز میں ڈھل کر مستفعلن مستفعلن کرتا آتا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ 'بیان' یا تم کیا پیش کر رہا ہے۔ اور دل کی گہرائیوں سے کیا بات ہماری نظم میں آرہی ہے۔

ادھر رسالہ 'ذہن جدید' نے نئی نظموں کا ایک نمبر (نمبر ۲۸) نکال دیا ہے۔ ویسے تو چھٹ پٹ نظمیں، ادھر اُدھر مل جاتی تھیں۔ کچھ مجموعے بھی شعرا کے آئے مگر ایک جگہ پر یہ نئی نظمیں، اپنی پوری شکل اور کیفیت کے ساتھ اس نئے نمبر میں ملیں تو نظم نگاری کی دنیا ہی جیسے بدلی سی نظر آئی۔ سب سے اچھی بات یہ ہے کہ ان نئی صورتوں میں اُوپر سے اوڑھا ہوا کچھ نہیں ہے۔ نہ ہی فیشن کے طور پر نظم نگار کسی مجموعی یا جماعتی نقطۂ نظر سے کچھ پیش کر رہا ہے، نہ ہی کسی ایک سیاسی نظریہ کا وہ طرفدار ہے۔ اسی لئے ان نئے نظم نگاروں میں جیسے ہر ایک کا کرب، مسائل کا اپروچ، محسوسات کی صورتیں، بیان کا رنگ ڈھنگ اور طریقہ، سب کا اپنا الگ الگ ہے۔ اگر کوئی چیز مشترک ہے تو وہ کائنات اور انسان کا درد ہے جو شاعری کی نجی تجذیب سے کائناتی صورت اختیار کرتا ہے۔ یہ صورت مقامی سوندھا پن بھی لے کر چل رہی ہے کہ تمام کُرۂ ارض پر کتنے ہی مقامی مسئلے پھیل گئے ہیں جہاں بقول ندا فاضلی ع۔ ہر طرف آدمی کا شکار آدمی، والی صورت ہے تو کہیں تعصبات، فرقہ بندی، سیاسی گروہ بندیاں، ذات پات کے جھگڑے اور سیاسی چالیں، سب مل کر انسانوں کو ہر طرف سے شکنجے میں کستے جا رہے ہیں۔ ایک بڑا زیاں یہ ہے کہ آدمی کا آدمی پر سے اعتبار اٹھتا جا رہا ہے۔ اقدار کی باتیں کرنے والے احمق سے دکھائی دیتے ہیں۔ تمام قدروں کے حصار اور احاطے ٹوٹ چکے ہیں۔ آج کا نظم نگار، انہیں صورتوں کے بیچ سے گزر رہا ہے۔ کہیں ڈرا سہما ہوا، کہیں ان صورتوں سے نبرد آزمائی کے لئے قدرے جارح ہو کر، کہیں ان سب باتوں کا غم اوڑھ کر اور کہیں مایوسیوں سے اُمید کی طرف رُخ موڑ کر۔ اچھی بات یہ ہے کہ اُس کی ان تمام کوششوں میں ایک تلاش ہے جس میں کوئی کھوٹ، ڈکٹیشن یا بناوٹی پن نہیں نظر آتا۔ اور وہ پرانی کہاوت جو شاعری کے لئے کہی جاتی

تھی کہ ازدل خیزد و بردل ریزد، اس کی متشکل صورت، ان نظموں میں نظر آرہی ہے۔ لہجے میں یہ نظمیں کھردری (CRUDE) سہی مگر یہ تمام نظمیں جیسے اپنی تکالیف اور غموں کی محسوساتی صورتیں پیش کرتی ہیں۔ ذرا جینت پرمار کی نظم "منو" کا یہ ٹکڑا ملاحظہ ہو:

ایک نہ اک دن اکھڑ کے آگے/ نیم کی شاخ پہ ننگا کرکے/
لٹکا دوں گا/ تجھ کو منو/ا تیری رگوں کو چیر پھاڑ کر دیکھوں گا/ تو نے پیا
ہے کتنا لہو/ میرے بزرگوں کا/

اس خود کلامی میں، دل کی جلن جس میں ہزاروں سال سے ذات پات کی اذیتیں بھگتتے رہنے کا زہر فردکی ذات اور گفتگو میں اتر آیا ہے، قابلِ دید اور قابلِ غور ہے اور پھر اس اذیت سے باہر نکلنے کی جستجو میں فرد اپنا، مستقبل کا پروگرام ایک انتباہ اور چیلنج کی شکل میں یوں پیش کرتا ہے:

اب میں نے چیل کی مانند اڑنا سیکھ لیا ہے/ شیر کی مانند جست
لگانا سیکھ لیا ہے/ لفظوں کو ہتھیار بنانا سیکھ لیا ہے/ ایک نہ اک
دن/ تیری کھال ادھیڑ کے تیرے ہاتھ میں رکھ دوں گا/
تو نے میرے باپ کو ننگا کرکے مارا تھا جیسے/

یہ صورت حال' ہم آج یلغار کر رہے ہیں' اور ' سنبھلو کہ وہ زنداں گونج اٹھا' جھپٹو کہ وہ قیدی چھوٹ گئے' یا 'دوڑو کہ وہ ٹوٹیں زنجیریں' سے آگے کی ہے اور بالکل مختلف۔ انفعالیت (PASSIVITY)' خود کلامی اور محسوسات کی زبان سے نئی نظموں میں اپنے مخاطب کو متوجہ کر رہی ہے اور اس تمنا کے بغیر کہ مخاطب متوجہ ہے یا نہیں۔ یہ طریقِ کار نئی نظموں کو جہیر یعنی لاؤڈ (LOUD) ہونے سے بچا رہا ہے مگر اثر انگیزی نظموں میں بڑھتی جا رہی ہے۔ ہاں وہ نغمگی یا جمالیاتی کیفیت اس ڈھنگ کی ان نظموں میں نہیں ہے جو کلاسیکی ٹریڈیشن کے ساتھ نظموں میں ہوا کرتی ہے۔ نظموں کی پیش کش میں یہ لہجہ اور یہ صورتیں، ان نظم نگاروں نے اختیار کی ہیں جو بے حد حساس اور جذباتی ہیں اور اپنے شعری منصب سے بھی باخبر ہیں اور جن کی سمتیں بھی واضح ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ یہ شعرا حالات کی ناآسودگیوں سے گزر کر بہتر ماحول اور برتاؤ بھی چاہتے ہیں۔ یہی کوشش اور فکر، اس نئی نظم کے لئے امیدیں بھی بڑھاتی ہے۔ ایک خطرہ بھی مگر ساتھ ساتھ ہے کہ، ادب اور شعری منصب کی سادھنا، اگر ان سے چھوٹ گئی تو یہ سہل انگاری تہذیب سوزی اور کھلنڈرے پن میں بھی بدل سکتی ہے۔ اس سے ہوشیار رہنا چاہئے۔ ابھی تک کی نئی نظموں میں کچھ اس طرح کے نمونے سامنے آرہے ہیں۔

لوٹ چلئے، اپنے سب ارمان لے کر/ کیوں رہیں بروقت جینے
پر چٹانیں/ دیکھیے تو چند لگتے کچھ کتابیں/ ایک بستر/ ایک عورت/
اور کرائے کا یہ خالی تنگ کمرہ/ آج اپنی زیست کا مرکز ہیں لیکن/

تیرگی کا غم انہیں بھی کھا رہا ہے/ (چندر بھان خیال)

اسی طرح خالد سعید کی ایک نظم 'چاند نکلے گا تو ہم پوچھیں گے' سے چند اشعار دیکھتے ہیں:

چاند نکلے گا تو ہم پوچھیں گے/تم کو معلوم بھی ہے،اب کے نئی
کاشت ہوئی/ دشت میں کھیت میں گلیوں میں بدن بوئے گئے/
سر کہیں بوئے گئے/جسم کہیں/ہاتھ کہیں بوئے گئے پاؤں کہیں
/خوں سے سینچی گئی کیاری اک ایک/ اور سینوں میں رچائی گئی
ویرانی سی/کیا کسی سینۂ ویراں میں چمکتے بھی ہو /چاند نکلے
گا تو ہم پوچھیں گے/

بیانیہ کی یہ صورت، چیختے چنگھاڑتے ہوئے الفاظ، اظہار اور بیان سے زیادہ متاثر کن ہے۔ دھیمے لہجے کا یہ بیانیہ اور اظہاریت، جو تازہ دم نئی نسل کے ساتھ آ رہی ہے، اُن کی اپنی ہے تقلیدی نہیں۔ یقیناً یہ خارج سے داخلی کیفیات کی طرف آتی ہوئی شکلیں ہیں جو محسوسات کی ردا اوڑھے ہوئے ہیں۔ یہ دل شکن غم، سنانے کے لیے نہیں بلکہ محسوس کرنے کرانے کے لئے ہے جسے آج کے انسانوں کے درد و غم کی داستان سمجھنا چاہیے۔ یہاں خارج کے حالات اور رویے، داخلی، کیفیات اور محسوسات کو متحرک کرتے ہیں۔ یہاں خارجی المیوں کی داخلی متحرک خونچکاں داستانیں نظم کی شکل میں ڈھلی ہیں جیسا کہ اوپر خالد سعید کی نظم میں بھاگلپور کی المناک داستان نظم ہوئی ہے۔ نصیر احمد ناصر کے یہاں، اُن کی دوسری کیفیت یوں نظم ہوئی ہے۔

میں آنکھوں میں چہرے رکھ لیتا ہوں/چہرے جن کو میں نے عین
فراق سے/ اشکوں میں ڈھلتے دیکھا تھا/چہرے جن پر حد نظر تک
دھوپ کھلی تھی/ چہرے جن پر شام سے پہلے شام ہوئی تھی/
چہرے جن پر خاموشی۔ نکل مارے بیٹھی تھی/چہرے جو بارش
میں بھیگے/کاغذ جیسے تھے/چہرے جن پر نظمیں، غزلیں، گیت لکھے تھے/

نئے نظم نگاروں کے یہاں، نئی تشبیہات اور نئی امیجز کا ایک نگار خانہ سا سجا ہوا ہے، جو اُن تجربوں، محرومیوں اور انسانوں کے مسائل نے انہیں دیئے ہیں جنہیں محض ڈیکوریشن سمجھنے والا، اُن امیجز میں پوشیدہ زیریں لہروں کے کرب اور تمناؤں یا محرومیوں کی زہرناکیوں کو شاید ہی سمجھ سکے۔ یہ امیجز اور تشبیہات واستعارے، زندگی، اُس کی مختلف تصویریں، خارج سے اُن کی مطابقت، اندرون سے اُن کا سلسلہ، محسوسات کی مختلف پرتیں، غم و غصہ، نفرتیں اور محبتیں، غرض کہ ذہنی اور جذباتی، ساری صورتیں، ایک دوسرے میں مدغم ہو کر، ان امیجز، اشاروں اور استعاروں میں پھیلی ہوئی ہیں۔ حسب ذیل مثالوں میں یہ صورت دیکھی جا سکتی ہے:

لہو کی بوندوں کی مالا؛ ہماری ہڈیوں سے تیر و تبر بناؤ؛ سینوں کی زنبیل؛ چاندنی میں بھیگے ہوئے بیلے کے پھول جیسے تمہارے بدن کا لمس؛ زندگی نیند میں بہتا بجرا؛ زندگی کا جلتا بجھتا سگریٹ؛ میں اپنی زندگی کی ساری خوشبوئیں خرچ کر کے تمہارا پورا درد خرید رہی تھی؛ خزاں آثار بے سایہ درخت؛ خموشی چیخ کر اپنے مکینوں کو بلاتی ہے؛ جلتی دھوپ کو سر پہ سمیٹے؛ احساس کمتری کا ننگا؛ کھڑا، ہر ایک پہ تھوکتا ہے؛ تمام کردہ بن دل آہ کوئی بیٹھ گئی؛ پرچھائیوں کا دامن تھامنا؛ کرنوں نے پر نکالے؛ میں دھندلی، ڈورس، بے ایمانی کے موڑ پر کھڑی؛ ریڈیو میں خبر کی خوشبو؛ لذتوں کے جگنو؛ پامال شدہ باسی خبریں؛ کسمساتی فراغت؛ الف ننگی بے چینیاں؛ نئی کلبیت زدہ کلفتیں۔

اور اسی طرح کی کی بہت ساری نئی امیجز، ترکیبیں، وابدانی احساس اور زندگی کے نئے برتاؤ اور تجربوں سے وجود میں آ رہی ہیں، یہ نئی نظم کو نئی فکر اور نیا ادبی و فکری بیانیہ عطا کر رہی ہیں۔

نئی نظموں میں یہ بدلتی صورتیں، نہ کسی تحریک کو لے کر چل رہی ہیں اور نہ ہی ان میں کوئی اجتماعی رجحان کام کر رہا ہے مگر یہ کہ جیسا کچھ، انسان اپنے گرد و پیش دیکھ رہا ہے اور زندگی کی جن صورتوں سے اُس کا سابقہ پڑ رہا ہے، اُسے وہ اپنے ڈھنگ سے انفرادی طور پر بیان کر رہا ہے۔ اگر کوئی اجتماعی صورت ہے تو یہی کہ زندگی کے ان توڑنے مروڑنے اندازوں سے آج کا انسان اور اس کا سماج کس طرح گزرے کہ اسے زندہ رہنے کی تسلی مل سکے۔ ظاہر ہے کہ اس کوشش میں اسے کہیں ٹوٹنا ہے، کہیں جڑنا ہے اور کہیں سمجھوتے کی صورتیں ہیں۔ ایک بے اعتباری بھی ہے، جو آدرش وادی سماج میں اس طرح نہ تھی کہ بہر حال، ایک آدرش اور زندگی کے اقدار پر بھروسہ رکھنے والے، کسی نہ کسی مرکز پر یا کسی نقطۂ نظر پر متفق ہو جایا کرتے تھے۔ آج کی مشکل یہ ہے کہ اگر کہیں اتفاق کر لینے کی صورت بظاہر دکھائی بھی دیتی ہے تو جیسے یقین نہیں آتا کہ واقعی کیا یہ سچ ہوگا؟ کیونکہ انسان آج دہری زندگی جی رہا ہے۔ وہ خود کو اوپر سے آدرش وادی بھی دکھانا چاہتا ہے مگر حقیقت میں، اُس کا کوئی آدرش نہیں رہ گیا۔ اُسے موقع پرستی، فائدہ حاصل کرنے کی خواہش اور مطلب براری، ہر طرح کے آدرش، خودداری اور خود احتسابی کی پابندیوں سے کاٹ چکی ہے، پھر یہ سماجی صورت ہی نہیں ہے بلکہ سیاستِ وقت بھی ایسی ہی بے اعتباریوں سے گزرتی رہتی ہے، جہاں روز سیاسی خود غرضی نظریات توڑتی جوڑتی رہتی ہے۔ یاد نہیں مگر شاید ندا فاضلی نے یہ بات اپنی کسی نظم میں کہی تھی کہ غریبی

اور مفلسی کو ختم کرنے کا دعویٰ کرنے والے، کبھی غریبی اور مفلسی کو ختم نہ ہونے دیں گے کیونکہ انہیں غریبوں اور مفلسوں کا چہرہ بار بار دکھا کر تو سیاستِ وقت اپنی طاقت حاصل کرتی ہے۔ یہ خیال شاعرانہ نہیں بلکہ آج کے حالات میں کیسی سچی حقیقت ہے! تو نئی نظم راستے چاہے روایتی لے کر چلے، الفاظ کا ارتکاز اور اس کے ہالے بلند آہنگی اور قاموسیت کو چھوڑ کر، آج کے تجربوں اور اظہاریت کے ڈھیلے ڈھالے انداز اور آہنگ کو ساتھ لے کر چل رہے ہیں۔ نئے نظم نگار کو اس کی فکر نہیں کہ ایسی نظم نگاری کو کہاں جگہ ملے گی یا اس کا محاسبہ ہوگا۔ اس کی پذیرائی کو وہی مزاج، تجربے اور زندگی کے حلقے آئیں گے جن کے درمیان سے ایسی نظم نکل کر آرہی ہے۔ نئی نظم کی بیانیہ تاثیریت بہرحال توجہ حاصل کرے گی۔ اچھی بات یہ بھی ہے کہ یہ بیانیہ تاثیریت، نہ تو تشریحی بختی ہے اور نہ اسے اس کی تمنا ہے۔ وہ صرف حسّاسیت قائم رکھنے کا اہتمام ضرور کرتی ہے۔ دو ایک مثالیں یہاں دیکھتے ہیں:

(۱) وہ بیچارہ شاعر / بند ریستوراں کے چبوترے پر بیٹھا / اپنے سینے کو بیڑیوں کے دھوئیں سے کالا کر رہا ہے / دور مل کی چمنی کا دھواں / یہ معلوم کرنے کے لئے سرگرداں ہے کہ / رات کی نیند کیا صرف امیروں کے لئے بنائی گئی ہے /

(فرحان حنیف)

(۲) فسادِ شہر تھم گیا / فضا میں بس گئی ہے ایک زہرناک خامشی / ہراس، خوف، بے بسی / میں کھا رہا ہوں، پی رہا ہوں / جی رہا ہوں کس طرح / یہ نرم لقمۂ غذا / یہ گرم گھونٹ چائے کا / یہ کیا خیال آگیا / جلے ہوئے لہو کے ذائقے سامنے میں جم گیا /

(عبدالاحد ساز)

(۳) اندھیرا اپنے پر پھیلا رہا ہے / ابھی گھر جل رہے ہیں / شہر سارا جل رہا ہے / دھواں ان جلتی چیخوں کا اٹھتا ہونے لگا ہے / اپھنا ہو نفرتوں کا / یہ آتش فشاں جیسے / دھماکے ہو رہے ہیں / (یہ بچوں کے پٹاخے اور پھلجھڑیاں نہیں ہیں) / یہ نفرت کے دھماکے ہیں / یہ غصے، جھنجھلاہٹ، تلملاہٹ بے بسی / اور انتقاموں کے دھماکے ہیں / یہ اک ردِ عمل ہے /

(عبداللہ کمال)

جدیدیوں نے جو ایک طرح کی ہوائی مکّے بازی (SHADOW BOXING) شروع کی تھی، نئی نظم اس سے باہر نکل آئی ہے۔ اس میں اب ایک طرف معصومانہ جذبہ (KINDIRD SPIRIT) ہے تو دوسری طرف انکار کی طاقت بھی KINDIRD SPIRIT سے مطلب بچکانی باتیں نہیں لینا چاہئے بلکہ اسے اظہار کی معصومیت سمجھنا چاہئے جسے فراق صاحب کی زبان میں محبتوں کی چمکار بھی کہہ سکتے ہیں جن میں پہلے سے سوچی سمجھی اور ارادی اکیمیں نہیں ہوتیں بلکہ حالات سے گھبرائی

اور تنگ آئی ہوئی کسی حد تک جذباتی صورتیں بولتی ہوئی خاموشیوں کی فضا لے کر آتی ہیں۔ دو مثالیں اور دیکھتے ہیں:

(۱) وہ کبھی صبح کبھی شام/ اس گھنے پیڑ کے نیچے سے ہمیشہ اپنا/ سر جھکائے ہوئے چپ چاپ گزر جاتا ہے/ کبھی دفتر کبھی گھر جاتا ہے/ (مصطفیٰ شہاب)

(۲) خواب ہماری گلیوں کے گندے پانی پر/ پھر مار دوائیں/ باورچی خانوں میں/ آٹے، گھی اور تیل کے خالی ڈبے/ آنے والی نسلوں کی آنکھیں ہیں/ بھوک ہمارے آنگن کی رقاصہ ہے/ پیاس ہمارا تاریخی ورثہ ہے۔
(نصیر احمد ناصر)

ایک بات اور دیکھتے رہنا چاہئے کہ اظہار کی یہ صورتیں زندگی سے فرار نہیں ہیں بلکہ حقیقت حالات کا بیان ہیں۔ اس کے معنی یہ بھی ہوئے کہ نئے نظم نگاروں کا یہ خاموش احتجاج بھی ہے، جو ان حقیقتوں کو پیش کر کے، ایک طرف تو، ان سے نجات حاصل کرنے کی تمنا رکھتے ہیں، تو دوسری طرف کسی خوش آئند زندگی کی اس میں تلاش بھی ہے۔ ایسی زندگی، جو ان مسائل اور مصائب سے انسانوں کو نجات دلا سکے اور نئے نظم نگاروں کی یہی خواہش، ان کی تخلیقات کی پائندگی کی ضمانت بھی ہے۔ جس میں ان کا درد بول رہا ہے اور زندگی سے ان کی محبت اور پیار کا اظہار بھی۔ ایسی مزاجی کیفیت کو، ایک نئی حیات کی تلاش سمجھنا چاہئے۔ نظموں میں یہ ایک نیا رویہ ہے جو اپنی انفرادی اظہاریت سے اجتماعی مصائب اور آلام کی طرف اشارے کرتا ہے۔ اس میں ڈکوریشن اور حیرت ناکیاں برائے حیرت ناکیاں اچھے تجربوں میں نہیں ہیں (اور جو نظم نگار ایسا کرتے ہیں، وہ اجتماعی مصائب اور آلام والی صورتوں سے الگ ہو جاتے ہیں۔) نئے نظم نگاروں میں اگر کوئی تحیر ہے تو زندگی کی پامالی اور نارسائی اور بے انصافی کا تحیر ہے جن سے ملک کی زندگی گزر رہی ہے۔ نیا نظم نگار اچھی اور بہترین زندگی کا خواہش مند تو ہے مگر تبدیلیاں وہ خود تو لا نہیں سکتا کیونکہ معاشی اور سیاسی تبدیلیاں لانے والے تو سیاست داں ہی ہیں۔ ہاں، ادیب اور شاعر ذہنی انقلاب کے ضرور نقیب ہیں۔ وہ زندگی کی کمیوں اور انسانوں کے دکھ درد کی طرف اشارہ ہی کر سکتے ہیں، جو وہ کرتے بھی رہتے ہیں۔ اور اس طرح اپنی آواز احتجاج بالجبر کی صورت میں بلند کرتے رہتے ہیں۔ آج کا نیا نظم نگار احتجاج بالجبر سے (VOCAL PROTEST) سے پرہیز کرتا ہے بلکہ جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا، یہ احتجاج محسوسات کے راستوں سے موثر اور مسائل و مصائب کی فل لینتھ تصویروں سے کرتا ہے، مگر سیاست کا بھی اپنا ایک نیا رجحان ہے کہ وہ ایسے احتجاج کو بے اثر کرنے کا فن بھی جانتے ہیں اور "زر بر سر فولاد نہی نرم شود" کا حربہ آج کل انعامات یا مناصب تقسیم کر کے، ایسے احتجاج کو بے اثر بنایا کرتے ہیں۔ یہ وہی صورت ہے، جس کیلئے اقبال نے کہا تھا کہ

ع۔ 'انتہائے سادگی سے کھا گیا مرزو رمات'۔

اب رہ گئی، ان نئی نظموں میں اسلوب اور لفظیات کی بات۔ ایسی نظموں کا اسلوب کیا؟ کوئی پیچیدگی نہیں۔ بالکل سادہ اسلوب، سیدھے سادے راستوں سے مصرعوں کو لے کر گزرتا ہے۔ جب باتیں اور خیالات سامنے کے ہیں تو اسلوب کو تو سادہ ہونا ہی ہے کہ نظم نگار اپنی باتیں بہر حال لوگوں تک پہنچانا تو چاہتا ہی ہے۔ یہ باتیں، لوگوں کے دلوں کی ہی باتیں ہیں مگر نیا نظم نگار قارئین کو رجھانے کے لئے اپنی باتوں میں داستانی رنگ نہیں پیدا کرتا اور نہ خیال در خیال اور علامتوں کا گورکھ دھندا بناتا ہے کہ اسے معلوم ہے کہ لوگ گورکھ دھندے اور SHADOW BOXING سے عاجز آ چکے ہیں۔ پھر نظم نگار کو اپنی بات نہ صرف لوگوں تک پہنچانی ہے بلکہ ان کا اعتبار بھی اپنی، ان باتوں کے لئے حاصل کرنا ہے۔ ایسے میں نئی نظم کا اسلوب ترسیلی بھی ہے اور راست (DIRECT) بھی۔ نظم نگار تلخیاں بھی بیان کرتا ہے تو قارئین اور سامعین اس کے ساتھ، اسی سادگی اور حسن بیان کی صداقت کے ساتھ شریک ہو جاتے ہیں۔ بس آج نئی نظم کا یہی اسلوب اور طریق کار سمجھ میں آتا ہے۔ اسی لئے یہ نظمیں، صنائع بدائع اور انکار کا بالالتزام کوئی اہتمام نہیں کرتی ہیں (یہاں ان تجربوں کو الگ سمجھنا چاہئے جو کلاسکی انداز اور روایتی طریقوں کے ساتھ نظمیں اپنے پرانے راستوں سے کر رہی ہیں)۔ نئے نظم نگار کی ترکیبیں اور تشبیہات واستعارے کانکریٹ اور برجستگی کے ساتھ معنی بدوش ہوتے بھی ہیں اور سادہ بیانی کے ساتھ خطِ مستقیم میں بھی چلتے ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ الفاظ کبھی کبھی اپنی سماجی کارکردگی اور اہمیت و صَرف کا احساس بھی دلاتے رہتے ہیں۔ محبت، نفرت اور غم و غصے کے الفاظ بھی سادہ لباس پہنے ہوتے ہیں۔ صرف ان کے تیور، ان کی دلی کیفیات کو ظاہر کر دیتے ہیں جیسا کہ اوپر جینت پرمار کی نظم متو میں ہیں۔ ان الفاظ کا آہنگ، التہاب، حدت، اندیشے، تفکر، تردد بہت واضح طور پر عیاں ہوتے ہیں مگر جارح نہیں ہوتے بلکہ ساری اظہاریت اور بیان زیرلبی (UNDERTONE) کی صورت لئے ہوتے ہیں۔ نیا ورق بمبئی میں کسی پروین راؤ کی ایک نظم ''تم اور میں جو ہم نہیں'' کے عنوان سے چھپی ہے۔ جس میں الفاظ کی ان صورتوں کا مطالعہ بہت دلچسپ ہے۔ اس نظم میں زندگی کی مختلف تصویریں، مختلف چویشن میں الفاظ کی ایسی ہی صورتوں کے ساتھ پیش ہوئی ہیں۔ ایک تصویر مثال کے لئے پیش ہے۔

تم جب غم عشق میں گرفتار ہو کر اپنی صحت، اپنا مستقبل برباد کر لیتے ہو/
میرا ساجن کو لکھا خط پڑھتے ہی/ مجھے چھری سے قتل کر ڈالتے ہو/ میں تمہیں
قاتل بھی نہیں کہہ سکتی/ کیونکہ تم میرے غیرت مند بھائی ہوتے ہو/

ایک زیرلب کیفیت اور ملاحظہ ہو:

مٹی کے کیروسن کے بجلی یا گیس کے چولہے/ جانے کس کس کے خون پینے سے

جلتے ہوں گے/ سب کی بھوک مٹاتے ہوں گے یا بھڑکاتے ہوں گے/ خوش
خوش ٹی-وی پر دکھوں کے قصے دیکھتے ہوں گے/ اور کچھ اپنے دکھوں میں آپ
ہی کھوئے گئے ہوں گے/ (سید بشارت علی)

یہ تمام نظمیہ شاعری ، واضح گہرے مشاہدے اور محسوسات کی تصدیق اور تفہیم (RECIPIENCY) کے ساتھ چل رہی ہے ۔ کہیں کہیں ، ان نظموں میں جیسے ایک اندوہناک (DEPRESSIVE) صورت بھی نظر آتی ہے ۔ شاید یہ صورت کلاسکی شعری بلندیوں کے سامنے اپنی کم مائیگی کے احساس سے بھی پیدا ہوئی ہے کہ بھلا ، ایسی دھوم دھام کی شعری بلندیوں کے سامنے یہ روکھی پھیکی زیرِ لب شاعری کیا رنگ جما سکتی ہے؟ کچھ یہ بھی کہ انسانی زندگی واقعی اتنی اندوہناک (DEPRESSIVE) ہوگئی ہے کہ فرحتا کی ، کہاں سے آئے ، مگر نئے شعرا کی یہ اندوہنا کی (DEPRESSIVENESS) ہی نئے شعری تجربوں کے لئے ایک نیا دروازہ کھول رہی ہے کہ اب نہ فیوڈل تجربے ہو سکتے ہیں اور نہ فیوڈل زندگی واپس آسکتی ہے ۔ نہ وہ سوسائٹی ہے ، نہ اُس کی جمالیات ، شاعری میں تزئین اور رنگ آمیزی کے لئے آسکتی ہے ۔ جس سوشل سیٹ اَپ میں نیا نظم نگار اپنے تجربے کر رہا ہے ، وہاں یہ زیرِ لبی (UNDERTONE) اور سادہ بیانی ، مشینی زندگی اور گردن توڑ عجلت (BREAK-NECK-HURRY) اور چوہوں کی دوڑ والی زندگی سے تجربوں اور سوچ میں آنا ضروری ہے ۔ بس یہی مسئلے ، آج کی نئی نظم کا محور ہیں اگر چہ صارفیت بھی ، اس سماجی زندگی میں ، نئی خود غرضیاں اور نئے مسئلے لا رہی ہے مگر شاعر جیسے ، ان خود غرضیوں اور گلا کاٹ (CUTTHROAT) پالیسیوں سے ابھی تک خود کو الگ کئے ہوئے ہے ۔ کم از کم نظم کی شعری سوچ میں یہ صورت ابھی تک مستحسن نہیں سمجھی گئی ہے ۔ نیا نظم نگار ، ان صورتوں کا نکتہ چیں یا مصور ، ابھی تک نظر آتا ہے ۔ اُس نے ان حالات سے سمجھوتہ نہیں کیا ہے ۔ کم از کم وہ ان کیلئے صاحبِ تصدیق نہیں بننا چاہتا ہے ۔ یہ سمجھتے رہنا چاہئے کہ آج کا نیا نظم نگار اپنے ماحول اور حالات سے نا آسودہ ہے ۔ اُسے ایک متوازن ، انصاف پسند اور صحت مند معاشرے کی تلاش ہے جس میں نسلِ انسانی کا بچاؤ بھی شامل ہے ۔ نیا نظم نگار ، آج اسی کے لئے اپنے شعری رویے کو کام میں لا رہا ہے ۔ تاہم وہ اس کے لئے گلا پھاڑ آواز (FULLTHROATED VOICE) کا استعمال نہیں کرتا ۔

ایک خیال اور بہت آہستہ روی اور خاموشی کے ساتھ ، ادب میں آج کل پھیلانے کی کوشش ہو رہی ہے کہ یساریت (LEFTISM) سے آج تک عوام نے کیا حاصل کیا؟ (کہ بہر حال یہ صارفیت کا دور بن رہا ہے سود و زیاں میں ، انسان بہت کچھ سوچنے بھی لگے ہیں) وہ لوگ جنہوں نے احتجاج اور احتجاجی فکر کے ساتھ زندگیاں ختم کر دیں ، انہیں کیا ملا؟ کیا اُن کی یساریت نے

کوئی سماجی انقلاب برپا کیا؟ کیا سماجی انصاف لوگوں کو مل سکا اور نادار و مفلس انسان، اپنے مصائب سے باہر نکل آئے؟ اگر نہیں نکل سکے تو ایسی صدا بصحرا سے کیا فائدہ؟ گویا ماحول کی بے رحمی اور بے حسی، سیاست وقت کی جبروت اور سطوت سے وقتی اور کراہتی تخلیق کی باتیں کرنا اور ان کو انصاف دلانے کی فکر کرنا، ایک طرف تو ادب عالیہ کے ایوان میں بے وقری ہے تو دوسری طرف ایسے خیالات کا کچھ حاصل بھی تو نہیں۔ اس کے معنی یہ بھی ہوئے کہ آج تک کا احتجاجی ادب اور احتجاجی شاعری سب کچھ لاحاصل رہے۔ یہ باتیں کون پھیلاتا رہتا ہے؟ اسے تلاش کرنا یا نشان دہی کرنا آسان نہیں۔ مگر یہ سب بہت آہستگی کے ساتھ، ادبی سماج میں داخل ہو رہا ہے۔ عام آدمی کو بظاہر یہ صحیح معلوم بھی ہوتا ہے۔ نیا نظم نگار ابھی تک اس معاملے میں مصلحت پسند نہیں بلکہ بے دھڑک ہے۔ لیکن آخر نئے نظم نگار کو بھی تو اسی دنیا میں زندہ رہنا ہے اور اپنے ضمیر کو وہ آزاد بھی رکھنا چاہتا ہے۔ تو اس نے نغمۂ زیرلبی کو اپنے احتجاج کے لئے منتخب کرلیا ہے۔ یہ وہی نغمۂ زیرلبی (UNDERTONE) ہے جس کا اوپر ذکر کیا گیا۔ تو، اب نئے نظم نگار کے یہاں، نظموں میں یہ صورت نظر آتی ہے۔ ملاحظہ ہو:

۱- یوں ہوا ایک دن/اول میں مایوسیوں کی چلیں آندھیاں/ازرہ ہونے لگیں سبز پُروائیاں/کھو گئے معتبر رشتہ ہائے طرب/چاند کمہلا گیا/رات بجھنے لگی/اوس کی بوند کو تک رہی تھی نظر/سو گیا تھا فلک خامشی اوڑھ کر/ (ساجد حمید)

۲- پلٹ کے دیکھا/تو گزرے وقتوں کے خواب سارے/رفاقتوں کے حساب سارے/کتاب ہستی کے باب سارے/دھواں، دھواں تھے/ (یوسف کامران)

یہی وہ خاموش احتجاج اور گھٹے ہوئے ماحول سے نکلی ہوئی دبی دبی آواز ہے جو نئی نظم میں ابھرتی نظر آتی ہے۔ یہ شعرا بڑے شاعر نہ سہی مگر یہی وقت کی آواز بن رہے ہیں اور شاید اس بات سے بے نیاز بھی ہیں کہ ان کی پذیرائی اہل نظر کس طرح کریں گے۔ یہ ان کی سادگی تو ہو سکتی ہے مگر وقت اور زندگی سے بے نیازی نہیں۔

بس مقالے کی آخری بات یہ کہ دنیا کے ادب میں ہمیشہ انسان اور اس کے کیف و کم ہی کو تلاش کیا گیا ہے۔[1] مشرق میں بھی اور مغرب میں بھی۔ مشرق میں پہلے اور مغرب میں بعد کو۔ یہ جو مغرب میں نشاۃ الثانیہ کی لہر چودھویں صدی میں اریسمس (ERASMUS) اور بعد کو مارٹن لوتھر (M.LUTHUR) کے ساتھ چلی، وہ بھی انسانیت اور اس کے امکانات کی تلاش ہی تو تھی جس نے آرٹ، کلچر اور انسانی اقدار کے فروغ اور اس کی تشہیر کی بات خاص طور پر کی۔ اور یہ کام بغیر خیال کی پرورش (PROMOTION) کے ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ آج کل جو لسانیات کے مختلف نظریات، اسلوبیات، ساختیات، پس ساختیات اور ردِ تعمیر (DECONSTRUCTION)

---

(1) The proper study of mankind is the man.

وغیرہ کی باتیں ہوتی رہتی ہیں، شاید یہ سب ،ادب سے ہر طرح کے خیال اور اقدار کو چھین لینے کی بھی باتیں ہیں۔ یہ صورتیں لاکھ سائنٹفک طریقوں کو لے کر آئیں، زبان کی بناوٹ،اس کے اعراب، اصوات آہنگ اور بیان کی باتیں کیوں نہ کریں مگر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے یہ سب ادب کو DE-HUMANIZE بھی کر رہی ہیں۔ تاہم اس شاطرانہ صورت سے نئے تخلیق کار اور نظم نگار، بھی دھیرے دھیرے واقف ہوتے جا رہے ہیں۔ اس لئے دریدا، سوسیئر اور لاکان وغیرہ جس طرح چاہیں ادب کا ڈیسکشن (DISECTION) کرتے رہیں، مگر ادب، خیال کو نہیں چھوڑ سکتا کہ اگر خیال ہی ادب سے غائب ہو گیا، تو انسان، اس کی تہذیب، تاریخ، اقدار، فکر اور سوچ، سب غائب ہو جائیں گے اور اس جدید انسانی ڈیسکشن میں 'خیال' کیلئے کوئی جگہ نہیں ہے۔ نیا نظم نگار، اس نکتے کو اچھی طرح سمجھ کر اپنی نظم نگاری کی طرف متوجہ ہے جس میں انسانوں کی خوشیاں، محرومیاں، مسئلے سب اپنی شناخت بنائے ہوئے ہیں۔ نئی اردو نظم کی ایک یہ بھی کامیابی (ACHIEVEMENT) ہے۔

نئی دنیا کو سلام

ایک تجزیاتی مطالعہ

بہت پہلے علی سردار جعفری نے اپنی شاعری کے لئے کہا تھا کہ میں شاعری اس لئے کرتا ہوں:

تا کہ ہو آسان پیکار حیات
کر رہا ہوں فاش اسرار حیات

اور پھر انہوں نے زندگی اور ادب کے رشتے کو سمجھنے کے لئے، اپنی شاعری کے ہر دور میں پیکار حیات کو تیز رکھا اور اسی کی مدد سے ہمیشہ 'اسرار حیات' کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی۔ جس نے بھی سردار جعفری کی زندگی اور ان کی شاعری کا مطالعہ کیا ہے، اسے اس بات کے سمجھنے میں دیر نہ لگے گی کہ سردار جعفری 'اسرار حیات' سے کیا مطلب سمجھتے ہیں۔ ان کے 'اسرار حیات'، سریت اور محض خیالی دنیا کے پروردہ بلکہ ان کی تلاش میں مادی صورتوں، سماج کی مختلف کروٹوں اور تاریخ کے اس شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے جو قوموں اور تہذیبوں کے ارتقا، تنزل اور ان کے فکری اور معاشی اسباب کے درمیان سے آتا ہے جسے عالمی، ملکی اور لمحاتی سیاست بھی متاثر کرتی جاتی ہے۔ ان کی کتاب 'نئی دنیا کو سلام' ان کے اس شعور اور پیکار حیات، سے اس رواں دواں زندگی کی بہترین تصویر ہے جس سے ۱۹۳۵-۳۶ء کا ہندوستان گزر رہا تھا۔ اگر چہ یہ ایک طویل تمثیلی نظم ہے مگر اس میں شاعر کے تمام سیاسی اور سماجی شعور کے مطالعے کے ساتھ، اس تاریخ کا بھی مطالعہ شامل ہے جس سے ہندوستان ،انگریزی غلامی اور سیاست کے درمیان سے گزر رہا تھا۔

'نئی دنیا کو سلام' ایک باغی مرد جاوید اور اس کی بیوی، مریم کی کہانی ہے جو انگریزوں کی حکومت کے خلاف بغاوت کرتے ہیں۔ بغاوت بھی یہ کہ ہندوستان کے عوام کو ملک کی صورت حال اور انگریزی حکومت کی لوٹ کھسوٹ، ظلم و جور سے آگاہ کرتے ہیں اور ملک کے عوام کو ذہنی طور پر حکومت سے ٹکر لینے کے لئے تیار کرتے ہیں۔ اس جرم میں انگریز حکومت، جاوید کو پھانسی کی سزا دیتی ہے۔ مگر مریم حاملہ ہے اس لئے جاوید نے اپنے مرنے سے پہلے اپنے ہونے والے بچے کے لئے ایک خط لکھا ہے جس میں ہندوستان کی ایک نئی دنیا کی بشارت ہے۔ جہاں انگریزی حکومت کا یہ ظلم و جور باقی نہ رہے گا اور ملک ایک نئی زندگی سے ہمکنار ہوگا۔ یہ ولادت دراصل ایک نئے ہندوستان کی ولادت ہے۔ بس یہ کہانی یہیں ختم ہو جاتی ہے۔

نظم کی ابتدا میں ہندوستان کا ایک سینریو (Scenario) پیش ہوتا ہے جو سامع پر

حالات اور فضا کی کیفیت طاری کرنے میں معاون بنتا ہے۔ وہ اس طرح ہے:

سیاہ رنگ پھریرے ہوا میں اڑتے ہیں — کھڑی ہوئی ہے یہ رات سر اٹھائے ہوئے
سیاہ گھوڑوں کی ٹاپوں سے ہل رہی ہے زمیں — یہ عقاب، یہ آسماں پہ چھائے ہوئے
سیاہ وادی و صحرا سیاہ دریا ہیں — سیاہ دشت، یہ کھیت لہلہائے ہوئے
سیاہ فیکٹری کی سیاہ چمنی پر — یہ دھوئیں کے یہ ابر تھرتھرائے ہوئے
سیاہ دار، یہ پھانسیاں، یہ پھندے — سیاہ ہاتھ، یہ گردنیں دبائے ہوئے
یہ نشان بدن پر سیاہ کوڑوں کے — سیاہ زخم، یہ درد کو جگائے ہوئے
ضمیر عہد غلامی کی تیرگی ہے یہ رات — جو پھر رہی ہے اجالے سے منھ چھپائے ہوئے

یہ منظر نامہ اس وقت کے ہندوستان کی صورت حال کو سمجھنے کے لئے ایک ذہن بنانے لگتا ہے۔ بظاہر نئی دنیا کو سلام' نا مکمل پڑھنے کے بعد، یہ سیاہ منظر نامہ، قاری کو تحیر اور کشمکش کے درمیان چھوڑ دیتا ہے کہ یہ کیسی بشارت ہے مگر نظم جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے، یہ منظر نامہ، اپنی جہتوں کو واضح کرتا جاتا ہے۔ اس سیاہ منظر نامے کو عالمی ادب کے تناظر میں، شیکسپیئر کی چڑیلوں کے ساتھ ایسی ہی فضا میں IN THUNDER LIGHTNING OR IN RAIN والا سماں سمجھنا چاہئے جو میکبتھ میں پیش آنے والے واقعات کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ جاوید اور مریم کی زندگی میں پیش آنے والے حادثوں کا ان اشعار میں تو اشارہ ملتا ہی ہے، ساتھ ہی ساتھ یہ سماں سارے ملک کی صورت حال کو بھی منتقل کرتا جاتا ہے۔ پھر یکا یک منظر نامہ بدلتا ہے اور جاوید و مریم کی زندگی ایک فرحناک فضا سے شروع ہوتی ہے۔ سیاہ منظر نامہ آنے والے واقعات کے لئے ایک سایہ ڈال کر الگ ہو جاتا ہے اور جاوید و مریم کی لمحاتی خوش آئند زندگی کی ابتدا ہوتی ہے، جسے ہندوستان کے عوام کی جذ و جہد کی ابتدا سمجھنا چاہئے۔ اگر چہ مصرعے، مرد و عورت کی محبت کا آغاز کرتے ہوئے پیش کئے گئے ہیں۔

ترے رُخ پہ حسن و محبت کا ہالہ — یہی ہے مری زندگی کا اُجالا
محبت کی راتوں کی قندیل تو ہے — جوانی کے خوابوں کی تکمیل تو ہے

ایک زمانے میں فراق صاحب نے سردار جعفری کے لئے کہا تھا کہ " سردار ہنسیا ہتھوڑے کی شاعری اسلئے کرتے ہیں کہ ان سے محبتوں کی جھنکار اور جمالیات کی شاعری ممکن نہیں"۔ یہ بات اگر چہ یہاں بے محل ہے مگر نئی دنیا کو سلام' میں محبتوں کی جھنکار کی بہت سی تصویریں ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ طویل نظم، مختلف تصویروں کا آئینہ خانہ ہے اور واقعات اپنا تجسیم، انھیں تصویروں اور جذبات کے کیف وکم سے مکمل کرتے ہیں۔ اس طرح پہلی ہی تصویریوں پیش ہوتی ہے جو ایک یاد رفتہ (Yearning) بھی ہے اور ذہن کے پردے پر تجسیم کا آغاز بھی۔ تصویر ملاحظہ ہو:

وہ گزری ہوئی شام ہے یاد اب تک
وہ ہے، میرے سینے میں آباد اب تک
دن آہستہ آہستہ ڈھلنے لگا تھا
فضاؤں میں سونا پگھلنے لگا تھا
افق پر کرن خواب سا بُن رہی تھی
دوپٹے کو اپنے شفق چُن رہی تھی
ترے روح و دل پر تھے بادل سے چھائے
کھڑی تھی مرے پاس گردن جھکائے
ترے سر سے آنچل جو ڈھلکا ہوا تھا
مرے خون میں سازسا بج رہا تھا
پھسل کر یہ زلف شانوں پہ آئی
ترے رُخ پہ اک شمع سی جھلملائی

یہ ایک جذباتی اظہاریت (EMOTIVE RESPONSES) کی تصویر ہے۔ جس سے جذبات کا انعکاس (Exposition) ہوتا ہے جس کا خاتمہ (Culmination) اس طرح ہوتا ہے۔

سمجھ کر نگاہوں کا پیغام ہم نے
محبت کا پہلا پیا جام ہم نے

اور پھر تصویر اپنے مدار سے الگ ہو کر ٹھہر جاتی ہے۔ اگرچہ تمثیل، ایک اکائی (UNIT) کے ساتھ چلتی رہتی ہے۔ پھر مریم پیش منظر میں ایک اپنی تصویر بناتی ہے:

مجھے بھی تو ہے یاد، وہ رات اب تک
ہیں مٹھی میں میرے وہ لمحات اب تک
رگوں میں بر سے دوڑتے تھے شرارے
مرے گرد تھے رقص میں چاندتارے
محبت کی کیف آفریں رات تھی وہ
جوانی کی سب سے حسیں رات تھی وہ

اور اس طرح یہ دونوں حصے مل کر تصویر کی تکمیل کرتے ہیں۔ ان دونوں تصویروں کو الگ الگ دو وہیکل سمجھنا چاہئے، جو تھیم کو لے کر آگے بڑھتے ہیں اور تمثیل، آنے والے واقعات اور حادثات کی طرف مڑتی جاتی ہے۔ عام اس سے کہ ان اشعار میں محبت کی کتنی چہکار ہے اور جمالیات کی کتنی کروٹیں ہیں، ان سب سے اُوپر اٹھ کر دیکھئے تو یہ ایک طرح سے وہ تیاریاں ہیں جو محکوم ہندوستان میں آزادی کی جدوجہد کے لئے مرد و عورت مل کر کر رہے تھے۔ جب 'نئی دنیا کو سلام' شائع ہوئی تھی، اسی زمانے میں، الہ آباد کی ایک محفل میں کسی نے یہ بھی کہا تھا کہ جاوید و مریم ایک متحدہ محاذ کی تصویر ہیں اور شاید سردار جعفری نے یہ تصور سوویت روس کے اس ایمبلم سے لیا ہے جس میں مرد عورت ہنسیا ہتھوڑا لئے ہوئے ایک ساتھ قدم بڑھاتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ ممکن ہے سردار جعفری کے ذہن میں یہ تصویر اسی طرح بنی ہو مگر یہاں یہ اقدام غلامی سے نجات پانے کے لئے ہے۔ جب کہ سوویت روس کی تصویر میں، اقدام، ملک کی ترقی کے لئے ہے۔ اور اس کی وضاحت یہ تمثیل آگے چل کر، جاوید و مریم کے گیتوں سے کرتی جاتی ہے کہ اس "سیاہ دور" سے نپٹنے اور اس سے چھٹکارا پانے کے لئے، مرد و عورت دونوں کو مل کر چلنا ہوگا اور تمام طاقتوں کو متحد ہو کر انگریز حکومت کا مقابلہ کرنا ہوگا۔ اس کے اشارے، بار بار، تمثیل میں بڑے خوبصورت ڈھنگ سے

انھیں دونوں یونٹوں (UNITS) میں ملتے رہتے ہیں۔ جاوید کا گیت، محبتوں کا اشارہ ہے مگر مریم کا جواب جاوید کی محبت کا جواب بھی ہے اور عام ہندوستانی مفروضے سے ہٹ کر مریم عورت کی ایسی تصویر پیش کرتی ہے جو تمثیل کا یونٹ تو ہے مگر اپنی افادیت اور انفرادیت کا بھی یہ یونٹ اظہار کرتی جاتی ہے۔ مریم عورت کی کارکردگی اور حیثیت کو اس طرح پیش کرتی ہے:

یہ مانا محبت کی منزل ہے عورت — تڑپتا مچلتا ہوا دل ہے عورت
پر، اس کے زمان و مکاں اور بھی ہیں — ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
وہ بس چند لمحوں کی ہمدم نہیں ہے — کہ عورت فقط شہد و شبنم نہیں ہے

پھر چونکہ تمثیل میں آگے چل کر مریم سے جنگ آزادی کا بھی کام لینا ہے اس لئے مریم اپنے بیان میں کچھ ایسی باتیں بھی کہتی ہے جس سے آنے والے واقعات کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے اور مرد کے ہمدوش چل کر عورت کی کارکردگی بھی عیاں ہوتی جاتی ہے۔

تبسم نہیں صرف، تلوار بھی ہے — وہ نغمہ نہیں صرف، جھنکار بھی ہے
محبت کی مسند پہ حُسن و جوانی — شجاعت کے میداں میں جھانسی کی رانی
وہ شمعِ شبستاں ہے نورِ سحر ہے — وہ ہر گام پر مرد کی ہم سفر ہے

اور پھر ع۔ ''مگر سب سے بڑھ کر تو یہ ہے کہ ماں ہے'' کہہ کر مریم عورت کو تقدیس کی ایک ایسی منزل میں لے جاتی ہے جہاں مرد اس کا مقابلہ کر ہی نہیں سکتا۔ پھر مریم، عورت کی امیج کو مزید بلند کرتی ہے جو ایک کائناتی امیج (IMAGE) بن جاتی ہے۔

ہے انسان کی کائنات اس کے دم سے — فروزاں ہے شمعِ حیات اس کے دم سے
جس آنچل کو بچے پہ وہ ڈالتی ہے — جس آغوش میں طفل کو پالتی ہے
اس آنچل میں ہے زندگی کا شرارہ — وہ آغوش تہذیب کا گاہوارہ

عورت کی یہ تصویر ہندوستانی بھی ہے اور مدتوں تہذیب کی ہوئی زندگی سے بھی آئی ہے، جس میں سامی، ایرانی اور ترک تہذیبوں کی رنگ آمیزی ہے۔ اس تصویر میں عورت پیر کی جوتی سے اُوپر اُٹھ کر حرم سرا کے رنگین شبستانوں سے گھومتی ہوئی، اپنے محدود احترام یافتہ تجربوں سے باہر نکلتی ہے اور مارکسی تصور کے ساتھ آ کر مرد کے شانہ بشانہ کھڑی ہو جاتی ہے۔ عورت کے اس تصور میں اس کی تاریخی اور تہذیبی دونوں تصویریں مل کر نئے ہندوستان کی نئی عورت کی طرف، ہندوستان کی نئی بنتی ہوئی تہذیب کا تقاضہ شامل ہے۔ ہندوستان کی نئی عورت کی تصویر اور اس کی کارکردگی ''عورت صرف روندے جانے کے لئے پیدا ہوئی ہے'' والے راجندر سنگھ بیدی کے تصور سے کس قدر الگ ہے؟ اگر سردار جعفری مارکسی نقطۂ نظر کے حامل نہ ہوتے تو عورت کے لئے یہ احترام، اس ڈھنگ سے ان کے یہاں نہ آتا جس میں ان کے ذہن کے پس منظر سے شاید کہیں اسلامی تہذیب اور

مریم کی تہذیب بول رہی ہے جو اگرچہ بلند آہنگ نہیں مگر اس میں کھلی ملی ضرور ہے۔ عورت کا یہ تصور، جعفری صاحب کے یہاں اتفاقیہ یا اچانک نہیں ہے۔ اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں بھی انھوں نے عورت کے تصور کو انحطاطی دور اور طبقوں کے تصور سے الگ کر کے، ایک جاندار، معزز اور عملی کردار بنانے اور اُسے سماجی آزادی دلانے کی حمایت کی ہے۔ 'ترقی پسند ادب' کے کئی صفحات میں یہ بحث موجود ہے۔ جس کے آخری نتائج یوں ہیں:

> "اور اب یہ نئی عورت ہمارے ادب میں قدم رکھ رہی ہے...... جب تک عورت کو معاشی آزادی نہیں ملے گی اور وہ وسیع سماجی آزادی میں اپنا حصہ حاصل نہیں کرے گی، تب تک عشق اور حسن دونوں بیمار رہیں گے۔ اب عورت کے تصور میں گہرائی پیدا ہو رہی ہے جو بہترین قسم کی حقیقت نگاری ہے"۔
>
> (ترقی پسند ادب، ص ۲۲۱، پہلا ایڈیشن)

اس سے پہلے بھی ان کے مجموعے 'پرواز' میں نظم 'مزدور لڑکیاں' میں اسی عورت کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں۔ 'نئی دنیا کو سلام' میں اس طرح مریم، سماجی طور پر آزاد اور سیاسی فکر سے مسلح، ایک مثالی عورت بن جاتی ہے جو جاوید کی سرکشی کو لے کر آگے بڑھتی ہے اور واقعات کی کڑیوں کو جوڑتی چلی جاتی ہے۔ اور واقعات کی لپیٹ میں جعفری صاحب کی "ہنسیا ہتھوڑے" والی شاعری، زندگی، سیاست اور ہندوستان کی تاریخ، سب کی ایمائیت کو جوڑ کر عجیب طرح کی امیجز (IMAGES) بناتی ہے جو کسی بھی دور کی جمالیاتی شاعری کے نمونوں کے مقابل رکھی جا سکتی ہیں۔ مقصد اگرچہ ہندوستان کی آزادی کے لئے بنتے ہوئے نئے افکار اور تصورات ہیں جو اس وقت کی نئی نسل کے ذہن میں پرورش پا رہے تھے مگر انھیں لطیف علامتی انداز میں مریم کی کوکھ میں کروٹیں لیتے ہوئے یوں دکھایا گیا ہے:

یہ اک موجِ طوفاں ہے جو بڑھ رہی ہے	ندی دم بدم، دم بدم چڑھ رہی ہے
بہاریں مری رازداں ہو گئی ہیں	ہوائیں مری ہم زباں ہو گئی ہیں
نسیمِ سحر گدگداتی ہے مجھ کو	کلی دیکھ کر مسکراتی ہے مجھ کو
اک ارمان آغوش میں پل رہا ہے	تصور مرا گھٹنیوں چل رہا ہے

ان کے ساتھ وہ بیک فلیشز (Back Flashes) بھی شامل ہوتے جاتے ہیں جو ابتدا میں ایک خوبصورت امیج بن کر ابھرے تھے۔

سرک رہے ہیں اندھیرے کے مخملیں پردے	نکل رہا ہے کوئی جسم کو چرائے ہوئے
خمارِ نیم شبی کا ہے آنکھ میں کاجل	ہتھیلیوں پہ حنا کے کنول جلائے ہوئے

وہ دھندلے دھندلے ستاروں کی نرم جھرمٹ میں　　　　کنارے سُرخ دوپٹے کے جگمگائے ہوئے

اور جب یہ تصویر اس طرح مکمل ہو جاتی ہے تو پھر جاوید تھوڑی دیر کے لئے 'نئی دنیا کو سلام' کے تھیم کو ایک مقام پر چھوڑ کر زندگی کی اہمیت، افادیت اور اس کی مختلف الالوانی کو بیان کرنے لگتا ہے، جو زندگی کی حقیقت بھی ہیں، آنے والے حادثات کا اشارہ بھی اور مریم کے لئے تشفی بخش کلمات بھی کہ جاوید کی پھانسی، زندگی کو پھانسی نہیں ہو سکتی اور اس طرح کچھ لوگوں کو راستے سے ہٹا کر، ہندوستان کی جنگ آزادی کو روکا نہیں جا سکتا۔ سردار جعفری اس فیز (PHASE) کی ابتدا میں اپنا شعر:

باغ کے آغوش میں گل چاہئے　　　　زندگانی میں تسلسل چاہئے

لکھا ہے اور پھر نظم کے دوسرے حصے کی ابتدا میں اقبال کا شعر:

بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب
اور آزادی میں بحرِ بیکراں ہے زندگی

لکھ کر واقعات کو تابناک بنانے اور آگے بڑھانے میں بڑی مدد لی ہے۔ جاوید کے یہ مباحث ایک عام زندگی کی جولانیوں کی بھی باتیں ہیں اور ہندوستان کے حالات کے لئے ایک مہمیز بھی۔

حیاتِ بشر ہے بڑی شاعرانہ　　　　محبت ہے جس کی بقا کا بہانہ
ڈھلکتے ہیں گیسو، سنورتے ہیں آنچل　　　　امنڈتے ہیں بادل، برستے ہیں بادل
یونہی اُڑ رہا ہے نشانِ زندگی کا　　　　تھمکتا نہیں کارواں زندگی کا
تسلسل حقیقت، تسلسل فسانہ　　　　تسلسل ہی ہے، زندگی کا ترانہ

کوئی چاہے تو اسے اقبال کے خیالات:

گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے　　اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے

اور ان کے ساقی نامہ، کے موڈ اور آہنگ سے جوڑ سکتا ہے۔ مگر اس مطابقت (Similarity) میں بھی اسی تسلسل کا عمل جاری ہے جس کی طرف جعفری کے اشعار اشارہ کر رہے ہیں۔ گویا زندگی کرنے کی یہ باتیں، اقبال کے خیالات کی نئے حالات میں توسیع ہیں۔ بس یہ ہے کہ سردار جعفری کا کینوس چھوٹا ہے۔ ان معنوں میں کہ اُن کے اشارے ایک خاص حالت کی تسکین تک مرکوز ہیں، جو مریم اور جاوید کی صورتِ حال کے گرد گھومتے ہیں۔ اگر چہ اس میں زندگی کا ترانہ، ایک حسین رنگ آمیزی کر کے ان خیالات کو یونیورسل بنانے کی فکر بھی کرتا ہے۔

پھر یکا یک فضا بدلتی ہے اور نظم ایک طرف تو اپنے عملی اور نامیاتی (Organic) ارتقا کی طرف چلتی ہے تو دوسری طرف جاوید کی بغاوت کا جواز بھی فراہم کرتی جاتی ہے۔ کسی بھی نظم یا شاعری کے مطالعے میں یہ بات اکثر اٹھائی جاتی ہے کہ خیالات کون فراہم کر رہا ہے اور اُس کا مقصد

کیا ہے۔ یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ شاعر، اپنے مقصد کے لئے حالات کو توڑ مروڑ کر اپنے حق میں لے جانا چاہتا ہے اور قاری کو ایک دھوکے میں رکھے ہوئے ہے۔ بہت سی تسلیم شدہ باتیں جو شاعری میں آ رہی ہے، اصلاً وہ نہیں ہیں جنہیں شاعر پیش کر رہا ہے۔ یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ وہ شاعر کا ILLUSION ہو۔ اسی کو ذرا گھما پھرا کر ٹی۔ایس ایلیٹ صاحب نے "شاعری کی تین آوازیں" کہا تھا جن میں سے ایک آواز شاعر کی اپنی آواز ہوتی ہے۔ لیکن 'نئی دنیا کو سلام' میں زمانے کی آواز، اسی حاوی آواز ہے کہ شاعر کی انفرادی آواز بھی اسی آواز میں شامل ہو جاتی ہے۔ شاعری اگر کوئی اپنی آواز ہے بھی تو وہ بھی زمانے کی آواز میں ڈوب کر ایک ساتھ ابھرتی ہے۔ بس اس کی پیش کش ہی اس کی انفرادی صورت بناتی ہے۔ یہ نہیں کہ زمانہ الگ ہے اور شاعر الگ راگ الاپ رہا ہے۔ جب 'نئی دنیا کو سلام' شائع ہوئی تو اُس دور کے سرکاری ادیبوں اور شاعروں کا یہی اعتراض تھا کہ یہ محض شاعر کا Illusion ہے ورنہ زمانہ تو انگریز کے راج میں چین کی بنسی بجا رہا ہے اور جب "اذانیں دھڑلے سے دو مسجدوں میں" والی آزادی ہے تو ہندوستان آزاد ہے۔ نظم کے وہ حصے جو جاوید و مریم کے ذریعے ملک کی معاشی زبوں حالی اور انتشار و بے چینی کو پیش کرتے ہیں، وہ محض مبالغہ اور پروپیگنڈا ہیں۔ لیکن ابھی اُس دور کے کچھ لوگ موجود ہیں جو ہندوستان کے اس دورِ ظلمت سے گزر چکے ہیں۔ تو پہلے وہ اشعار دیکھتے ہیں۔ جاوید، مریم سے مخاطب ہے۔ مریم جو پھٹے کپڑوں کے ٹکڑوں سے اپنے آنے والے بچے کے لئے ایک چھوٹا سا کرتا سی رہی ہے، کپڑے کے ٹکڑے مختلف رنگوں کے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ ہندوستان، انسان کے اس ارتقاً کے وقت کا ہے جس کے لئے یہ بات کہی گئی ہے کہ

سوار، دوشِ کہکشاں پہ ہو رہا ہے آدمی ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ توہمات کی سیاہی دھو رہا ہے آدمی

فضائے نیلگوں پہ سکہ ہے بشر کے نام کا ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ یہ مہر و ماہ و مشتری سفر ہے ایک گام کا

اُسی انسانی ارتقاً کے دور میں ہندوستان کی کیا حالت ہے۔

لیکن اس ملک میں، جس کو ہندوستاں کہتے ہیں
یہ خوشی بھی میسر نہیں ہے
ہر طرف کال کی آندھیاں چل رہی ہیں
خاک سے اٹھ رہے ہیں وباؤں کے کالے بگولے
موت کی ڈائنیں چیختی اور چنگھاڑتی ہیں
مائیں بچوں کو آنچل کے نیچے چھپائے ہوئے خوف سے کانپتی ہیں

"یہ ایک ملٹی کلر اور ملٹی ریشل (Racial) ہندوستان کی تصویر ہے جس کا اشارہ مختلف رنگوں کے پھٹے کپڑوں کو جوڑ کر ایک لباس بنانے میں کر دیا گیا ہے اور پھر یہ تصویر، اپنی پہلی تصویر سے مل کر جو سیاہی

کے تواتر کے ساتھ نظم کی ابتدا میں پیش کی گئی تھی، اپنا دائرہ مکمل کر لیتی ہے۔ مگر کیا یہ شاعر کی اپنی آواز ہے یا الیوژن (Illusion) ہے؟ یا ہندوستان کی سماجی اور سیاسی صورت کی سچی تصویر ہے۔ کیا اسے کوئی ہندوستانیوں اور انگریزوں کے درمیان نفرت کی ایک فرضی دیوار کہہ سکتا ہے؟ یا رابرٹ فراسٹ والی Mending wall کا مفروضہ؟ آپ کس طرح سوچتے ہیں؟ اگر آپ نظم کے حق میں ہیں تو سماجی حقیقت نگاری پھر اور کیا ہوئی! پھر یہی شاعر کی آواز ہے، جو نظم اور اُس کے تھیم کو، اس بے رنگ تصویر میں انسانی ہمدردی کا رنگ بھر کر آگے بڑھتی ہے۔ مریم کو ظلم و جبر کے خلاف صف آرا ہونے کی خاطر یہ مصرعے آتے ہیں:

دیکھ تو / ظالم انگریز کے راج میں / بھوک اور موت کے سائے میں / کتنے آزاد ہیں
ہم / دیکھ اپنے برہنہ بدن کو / تو جوانی کے دلکش چمن کو / جس پر افلاس رنگِ خزاں کی
طرح چھا گیا ہے۔
تیرا پیوند اور چیتھڑوں کا یہ ملبوس / سوکھی ہوئی پتیوں کی طرح ہنس رہا ہے اور تو مجھ کو
ایسی نظر آ رہی ہے۔
جیسے پت جھڑ کے موسم میں پھولوں کی روتی ہوئی ڈالیاں ہوں۔

مان لیجیے کہ یہ سب انگریزی محاورے کے مطابق 'فقیر کا اپنے زخموں کو دکھا کر' دیکھنے والوں کے جذبات کا استحصال ہے تو پھر حقیقت کیا ہے؟ شعری صداقت اس نظم میں کیا ہے؟ یا پھر یہ ایک لمحاتی شاعری ہے جو وقت اور تاریخ کے بدلتے ہی ختم ہو گئی۔ ہاں احتجاج میں یہ کیفیت تو ہوتی ہے۔ اس کا ایک حصہ تاریخ میں اُسی طرح چلا جاتا ہے جیسے انقلاب فرانس اور انقلاب روس کا ایک حصہ تاریخ میں چلا گیا۔ پریم چند اور نذرالاسلام کے مسئلے بھی تاریخ میں چلے گئے۔ کوئی چاہے تو یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ سردار جعفری کی نظم 'ہماری پیاری زبان اُردو' اور 'اودھ کی خاکِ حسین' کا کیا ہوا؟ جب اردو کی تمام تعلیمی اور لسانی سرگرمیاں، حکومتوں نے ختم کر دیں تو سردار جعفری اور تمام اردو والوں کا پروٹسٹ بیکار گیا اور اسی طرح، ہندوستان کی آزادی کے بعد 'نئی دنیا کو سلام' کی حیثیت کیا رہ گئی؟ اودھ کا کلچر بدل گیا تو اس کی یادرفتہ (Yearning) محض ایک جذباتی تخلیق رہ گئی اور کچھ نہیں۔
تو پھر ادب میں باقی کیا رہ جاتا ہے؟ اسلوب فن اور جمالیات؟ کیا انسان اور اس کی بنتی بگڑتی تاریخ اور صورتوں کی کوئی حیثیت نہیں؟ اُسلوب فن اور جمالیات بھی تو اپنے دور کی سماجی آگہی کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ 'نئی دنیا کو سلام' میں اسی انسان، تاریخ اور سماج کی بدلتی ہوئی حقیقت کو پکڑنے کی کوشش کی گئی ہے اور مریم کا نومولود، وہی تبدیلیاں لائے گا، جس کے سردار جعفری آرزو مند ہیں۔ جاوید کی پھانسی کے ساتھ، ہندوستان ختم نہیں ہوتا، انسان ختم نہیں ہوتا بلکہ مریم کی کوکھ سے جو انسان پیدا ہوگا، وہی نئے ہندوستان کا انسان ہوگا اور اس کے اپنے نئے مسائل ہوں

گے جو پھانسی پر جاتے ہوئے جاوید کے خط سے عیاں ہے۔ مگر اس سے پہلے مختلف تصویریں "تاریخ کا ترانہ، وقت کا ترانہ، موت کا راگ"، "اور پھر وہ امیدیں ہیں جن کی خواہش، ہندوستان کے ہر ادیب اور شاعر نے کی تھیں۔ جن کا سلسلہ اقبال، چکبست، جوش، مجاز، جذبی اور واثق سے لے کر سردار جعفری اور دوسرے ترقی پسند شعرا تک پھیلا ہوا ہے۔ 'نئی دنیا کو سلام' میں بھی یہ صورت واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔

اپنے اجڑے ہوئے ملک کی کھیتیاں لہلہائیں گی شاداب ہو کر/ آسمانوں سے
اتریں گی رنگیں بہاروں کی پریاں/ دور ہو جائیں گی قحط کی کالی پُر ہول پرچھائیاں/
کارخانوں سے نغموں کے طوفاں اٹھیں گے/ اور غریبوں کے سوکھے ہوئے زرد
چہروں پہ رنگ آئے گا/ زندگی اور آسودگی کا / اگر دآلود آئینے ڈھل جائیں گے/
اور ماؤں کی گودوں سے ہنستے ہوئے ننھے ننھے فرشتے اتر کر زمیں پر چلیں گے۔

یہ الگ بات ہے کہ ہندوستان جب آزاد ہوا تو اپنی نئی زندگی اور تبدیلیوں کے ساتھ کہاں پہنچا۔ اور آزادی سے آتنک واد تک ہندوستان نے کتنے سیاسی اور سماجی تجربے کئے اور آج ملک پھر متعدد سوالات لئے کھڑا ہے۔ مگر یہ تو بعد کے تجربے ہیں۔ 'نئی دنیا کو سلام' کی تمثیل ایک خوش آئند بشارت کے ساتھ ختم ہوتی ہے۔ اگرچہ ان صورتوں کو جاوید کے خواب اور نامہ بر کے خط سے غم اور امید کے درمیان سے نکالنے کی فکر کی گئی ہے، جہاں امید کی روشنی حاوی رہتی ہے۔ جاوید کا خواب، نظم کی تہہ داری اور حالات کی مستقبلیت کے بہت کام آتا ہے جو "عہد نو آ گیا ہے" جیسے مصرعے کے اعادے اور آہنگ سے سامع کو ایک حوصلہ عطا کرتا ہے۔ اسی کے بعد انقلاب کی گھن گرج بھی نظم میں پیدا ہو جاتی ہے جو جاوید کے پھانسی کے تختے تک برقرار رہتی ہے:

میں ہوں ٹیپو کی تلوار، میں ہوں جھانسی کی رانی کے خوابوں کی تعبیر/
میں بھگت سنگھ کی روح ہوں/
میں نئے عہد کے تخت طوفان میں کشتی نوح ہوں/

اور پھر:

جاگ ہندوستاں کے غلام
انتقام۔ انتقام۔ انتقام۔ انتقام

شاید یہ آوازیں جاوید کی ہمت کو برقرار رکھتی ہیں اور نظم کو محرومی اور مایوسی کے آہنگ (NOTE) پر ختم ہونے سے بچاتی ہیں کہ شاعر تمثیل کو اس کیفیت سے بچانا بھی چاہتا ہے۔ اسی لئے پھانسی کے بعد 'حرف آخر' بھی لکھا گیا ہے جو اس تمثیل کی کیفیت کو ایک یونی ورسیلٹی کے ماحول میں لے جاتا ہے اور اس سے شاعری، انقلاب اور رجائیت کی بڑی خوبصورت تصویر، نظم میں

ابھرتی ہے۔
یہ آدمی کی گزرگاہ، شاہراہِ حیات،
جو نظم کے تسلسل اور SEQUENCE سے الگ بھی ہے اور پوری تمثیل کے مشمولات مختلف تہذیبوں اور تاریخ کا تاثر آگیں نچوڑ بھی ساتھ لئے ہے' جو ہر دور کے انسان کو اقدام کے لئے اکساتا رہے گا۔ کچھ اشعار' حرفِ آخر' کے ملاحظہ ہوں:

ادھر سے گزرے ہیں چنگیز و نادر و تیمور/لہو میں بھیگی ہوئی مشعلیں جلائے ہوئے/
جلالِ شیخ و شکوہِ برہمنی کے جلوس/ہوس کے، سینوں میں آتش کدے دبائے
ہوئے/ جہالتوں کی طویل اور عریض پرچھائیں/توہمات کی تاریکیاں جگائے
ہوئے/ افلاسوں اور کنیزوں کے کارواں آئے/خود اپنے خون میں ڈوبے ہوئے،
نہائے ہوئے/

اور پھر اقدام یہ کہ:

نئے افق سے نئے قافلوں کی آمد ہے/چراغِ وقت کی رنگین لو بڑھائے ہوئے/
بغاوتوں کی سپہ، انقلاب کے لشکر/زمیں پہ پاؤں فلک پر نظر جمائے ہوئے/اٹھو
اور اٹھ کے انھیں قافلوں میں مل جاؤ/ جو کارواں کو ہیں گردِ سفر بنائے ہوئے۔

اس نظم کے آہنگ اور مارچنگ ساؤنڈ کو ساسون (Sasoon) اور ٹرنچ پوئٹس (Trench Poets) کی شاعری کے قریب بھی لے جا کر سمجھنا چاہئے۔ جہاں وقت، تاریخ، اور حب الوطنی کے تقاضے متحرک ہیں۔

اگر یہ نظم تمثیل نہ ہوتی اور اس کا ٹون (Tone) جذبے اور حال (Presentness) کے بین بین نہ چلتا ہوتا تو کہا جا سکتا تھا کہ اس میں ڈرامائیت اور عمل (Action) کی خاصی کمی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ جاوید کی پھانسی کی وجہ کو بہت ہلکا اور اتفاقی (Casual) بنا دیا گیا ہے۔ پھانسی کے لئے مزید سنگین الزامات کی ضرورت تھی۔ مگر جنہوں نے انگریزوں کا دورِ حکومت دیکھا ہے، وہ جانتے ہیں کہ اس نظام حکومت میں سڈیشن (SEDITION) سے بڑا کوئی سیاسی گناہ نہ تھا کہ اس سے ہندوستانیوں میں ایک بغاوت کا جذبہ من حیث الجماعت پیدا ہوتا تھا اور اس طرح جاوید کا یہی جرم اس کو پھانسی کے پھندے تک لے جاتا ہے کہ وہ ملک کے ابتر حالات کا تذکرہ عوام کے درمیان کر کے انھیں انتقام کے لئے تیار کرتا ہے۔
ایک دلچسپ بات اور کہ نظم میں 'عورت' کی کارکردگی، اس کی تقدیس، جنگ آزادی میں اس کی شراکت سب کچھ پیش کرنے کے بعد، قرائن یہی کہتے ہیں کہ جعفری، مریم کے یہاں بیٹا ہی پیدا ہونے کے خواہش مند ہیں۔ مریم بھی کچھ اسی طرح سوچتی ہے:

سوچتی ہوں کہ وہ تیری تصویر ہوگا | میرے بچپن کے خوابوں کی تعبیر ہوگا
وہ مری آنکھ کا تارا، وہ میرا دلبر | باپ کے پیار کو رہ نہ جائے ترس کر

جس کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ملک کی تقدیر بدلنا صرف مردوں ہی کا کام ہوگا، تو مولود لڑکی نہیں ہو سکتی۔ ممکن ہے اس میں کوئی نفسیاتی گرہ ہو جو نظم میں غیر شعوری طور پر چپکے سے داخل ہوگئی ہے۔ مگر تو مولود کو صرف آدمِ نو سمجھنا چاہیے جو نئی تحریکات، خیالات اور ایک نئے دور کا مشعل بردار ہوگا۔ اس طرح یہ پیدائش ایک علامتی پیدائش بنتی ہے، جس میں جنس کی کوئی تخصیص نہیں۔ نئی دنیا کو سلام اس طرح ایک خالص جذباتی تمثیل نہیں بلکہ ایک آہنگِ انقلاب بھی ہے جو اس وقت کے ہندوستان میں عوام کو ایک طرح کے مسلح انقلاب کے لئے تیار کرتی ہے جس کے لئے عوام کو ہر طرح کی قربانی دینے کے لئے تیار رہنا چاہیے اور یہ منزل، چکبست، اقبال اور تمام وطن پرستوں کی شاعری سے آگے کی منزل ہے۔

غالبؔ کا غم

حضرات! میں غالبؔ سے بہت خائف رہتا ہوں۔ اسی لئے غالبؔ پر قلم اُٹھاتے ہوئے مجھے بڑی گھبراہٹ محسوس ہوتی ہے۔ آج تک صرف دو مضامین، اُلٹے سیدھے لکھ سکا ہوں اور وہ بھی بڑی ہوشیاری سے کہ غالبؔ کی فکری اور فنی تہہ داریوں سے زیادہ واسطہ نہ پڑے۔ میرے خوف کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ غالب پر اتنے بڑے بڑے عالموں اور محققین نے، اتنا کچھ لکھ دیا ہے، کہ اب غالب کے سلسلے میں رو بھی کیا گیا ہے کہ جس میں کوئی نئی بات پیدا کی جا سکے۔ مگر غالبؔ کی وہی تہہ داریاں، جن سے میں ڈرتا ہوں، بہت سی نئی صورتیں تحریر کے لئے فراہم بھی کرتی ہیں۔ اب یہ مقالہ، ایک آزاد سوچ ہے۔ یہ مقالہ قطعی، ایسا اکیڈمک نہیں کہ اس سے علمی ادبی مباحث کا دروازہ کھلے۔ بس ایک ذہنی رو ہے، جس میں آپ کو شریک کرنا چاہتا ہوں۔

سچ بات تو یہ ہے کہ غالبؔ کی زندگی کی ابتدا ہی غم والم اور حادثات سے ہوتی ہے۔ پانچ برس کے سن میں یتیمی اور لاوارثی کی صورت سے اُن کی نفسیات بننا شروع ہوتی ہے۔ پھر بہت سی محرومیوں کے کچوکے، اُن کی نفسیات میں اور بہت سی پیچیدگیاں پیدا کرتے ہیں اور حادثات کی تہہ در تہہ سطحیں اُن پر غموں کا ایک جال سا تن دیتی ہیں جس کی مختلف کڑیاں ہیں۔ روایتی شاعری سے ہٹ کر اپنی ایک نئی فکری اور فنی دنیا کی تلاش، دلّی کی مروجہ شاعری پر بھی سبقت لے جانے کی تمنا، اپنی عصری تہذیب اور زندگی میں عزت نفس کی پاسداری کے ساتھ زندہ رہنے اور آسودگی حاصل کرنے کی کشاکش، اسی میں پنشن کیس، پنشن کے حصول کی کوششیں، خاندان والوں کی بے اعتنائیاں، یہاں تک کہ، اُن کی قمار بازی کو بھی، شامل کرلیا جائے تو معاشی دباؤ کا غم اور مجبوریاں خاصی واضح ہو جاتی ہیں۔ ایک سابق مرفہ الحال گھرانے کا فرد جیسے کہ غالبؔ تھے، جن کے آبا و اجداد، نہ صرف یہ کہ آگرے میں جاگیردار تھے بلکہ جن کا سلسلہ ماوراء النہر میں پشنگ اور افراسیاب سے بھی تھا، جیسا کہ غالب نے مہر نیم روز میں خود بھی لکھا ہے۔ یہ سب اور پھر ان پر ادبار اور تنگدستی کا دباؤ، کیسا اذیت ناک رہا ہوگا! حالی نے اگرچہ غالبؔ کی وضع داریوں اور اُن کے اخراجات کے طور طریقوں سے، ایک طرح کی لیپا پوتی کرکے، غالبؔ کی معاشی بدحالیوں کی کچھ پردہ پوشی کی کوشش کی ہے مگر یہ دباؤ اور مجبوریاں چھپنے کے بجائے، غالب کی فکر اور سوچنے کے طریقوں پر جیسے پھیلتی ہی گئی ہیں، جو عمرانی بھی ہیں اور وقت کا دباؤ بھی۔ شعر و ادب کو محض تفنن طبع، اُسلوبیات کے پیچ و خم اور خالص فن کی خوبیوں سے ناپنے والے، ان صورتوں کو ادیب کی زندگی سے الگ کرکے، تخلیق کا محاسبہ

، کس طرح کر لیتے ہیں؟ حقیقت یہ ہے کہ یہ تمام صورتیں، فرد واحد کو توڑ کر رکھ دیتی ہیں اور یہی غالب کے ساتھ بھی ہوا۔ پنشن اور جاگیر ملنے میں ناکامی، صرف معاشی محرومی ہی نہ تھی بلکہ غالب کے انا کو بھی یہ ناکامی مجروح کر گئی۔ اس ناکامی سے، دلّی کی جاگیردارانہ سوسائٹی میں غالب کی منزلت بھی مشکوک ہوئی اور عزت نفس کو بھی دھکا لگا۔ سسرالی خاندان سے انھیں نہ صرف رنج ملا بلکہ استہزا بھی۔ عجب نہیں کہ پنشن کی بحالی سے، غالب معاشی صورتوں کی بہتری سے زیادہ، دلّی کی سماجی زندگی میں وقار کا حصول اور اپنے آبائی ورثے کی بازیافت کے لئے زیادہ فکرمند رہے ہوں۔

کاوکاوِ سخت جانیہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

سوزِ دل کا کیا کرے بارانِ اشک
آگ بھڑکی، مینہ اگر دم بھر کھلا

جاتا ہوں حسرت غم ہستی لئے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ، درخورِ محفل نہیں رہا

زندگی اپنی جب اس شکل سے گذری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

یہ شمع کشتہ ہونا، اور 'درخورِ محفل' نہ رہنے میں، غالب کے دل کی وہ تڑپ دیکھی جا سکتی ہے جس کا ابھی ذکر کیا گیا۔ یہیں پر غالب کی ایک اور ذہنی کشمکش کو بھی دیکھ لینا چاہئے، جو بیرونی ہے۔ کلکتہ دیکھ آنے کے بعد، اُن کو اپنے گرد و پیش کی زندگی، بے مصرف اور از کار رفتہ معلوم ہوتی تھی۔ کہاں "دخانی انجن" گیس لیمپ، تار برقی پر الفاظ کی پرواز اور کہاں، اُن کے گرد و پیش کی تھکی ہوئی زندگی، آتے ہوئے نئے زمانے کے لئے از کار رفتہ دلّی اور مغلیہ ہندوستان کے طور طریقے جنھیں، کلکتہ دیکھ کر غالب نے سمجھ لیا تھا کہ اب یہ سب بیکار محض ہیں۔ تبھی انھوں نے آئین اکبری کی تقریظ کے ساتھ وہ بات کہی تھی جو بار بار دہرائی جا چکی ہے۔ مگر غالب کی اُن مجبوریوں کو بھی دیکھ لینا چاہئے، جو روایت اور تہذیب کے چھننے کے غم سے لے کر، روایت بدست بدلتی ہوئی زندگی تک پھیلی ہوئی ہیں۔ یہ بدلتی ہوئی زندگی غالب کو پسند تو آ سکتی تھی مگر اُسے انگیز کرنے کی سکت وہ خود میں نہیں پاتے تھے۔ یہ ذہن اور پسند کی وہ صورت ہے، جو فرد کے لئے اختیاری نہیں رہ جاتی۔ وہ قدیم کو یکسر چھوڑ نہیں پاتا مگر جدید، اُس کو ڈہکاتا رہتا ہے۔ تذبذب کی یہ ذہنی کیفیت، اُسے ایک خلفشار میں مبتلا رکھتی ہے۔ غم اس کا کہ پرانا، اگر سب کچھ مٹ گیا، تو، گرد و پیش سانس لیتی ہوئی زندگی کا کیا ہوگا؟ اور غم یہ بھی کہ وہ خود کو اُس نئی زندگی کا اہل نہیں بنا پاتا۔ اگر غالب کے متعلق وہ باتیں صحیح ہیں کہ وہ فری میسن خیالات کے ہم نوا ہو گئے تھے تو، یہ ایسی ہی ایک کوشش رہی ہوگی۔ وہی "درخورِ محفل نہیں رہا" والی بات یہاں بھی دیکھنا چاہئے۔ پھر 'لطائف غیبی'؛ 'تیغ تیز'؛ 'قاطع برہان'؛ 'قاطع قاطع'، نیز 'مثنوی بادِ مخالف' کے جھگڑوں کے سلسلے، ان صورتوں پر مستزاد تھے۔ انھیں غالب کے غموں کا ادبی سورچہ سمجھنا چاہئے جس میں ملا عبدالصمد کے غیاث اللغات کے جھگڑے اور حکیم آغا جان عیشؔ وغیرہ کی برسرِ مشاعرہ غالب کی توہین کی کوششیں بھی شامل ہیں۔ جو "اگر اپنا کہا تم

آپ ہی سمجھے تو کیا سمجھے" والے قطعے سے لے کر

ڈیڑھ جزو پر بھی تو ہے مطلع و مقطع غائب غالبؔ آسان نہیں صاحبِ دیواں ہونا

تک پھیلی ہوئی ہیں۔

یہ جو غالبؔ کے ملکہ وکٹوریہ کے قصیدہ لکھنے، رج (Ridge) پر جانے نہ جانے، خلعت اور دربار میں حاضری کی تمنا، پھر انگریزی حکومت سے انعام واکرام کی خواہش اور رغبت یا سمجھوتے کا اشارہ اکثر کیا جاتا اور اس سے غالبؔ کو موقع پرست، مطلب پرست اور جانے کیا کیا بتانے کی کوشش کی جاتی ہے، اس کی آج وضاحت اور بحث کی ضرورت نہیں، جہاں انعام و اکرام، مناصب، جاگیر اور حکومتوں کی خوشنودی حاصل کرنے کی ایک ہوڑ سی لگی ہوئی ہے۔ پھر غالبؔ تو مطلق العنان حکومتوں کے دور کا آدمی تھا۔ یہ سب غالبؔ کی دلی تمنا تھی یا صرف اپنی گرتی ہوئی عزت کو کسی طرح سنبھالے رہنے کی صورت تھی، یہ بتانا بہت مشکل ہے۔ بظاہر غالبؔ کا یہ بیرون ہے مگر، اندرون میں ایک خلفشار مچا ہوا تھا۔ ساری قدریں مٹتی جارہی تھیں، جنھوں نے، اُن کی زندگی، وضع قطع اور آدابِ عشق، سب کی پرورش کی تھی۔ اس کا اظہار کبھی کبھی، ان کے خطوط میں ملتا بھی ہے۔ جہاں انھوں نے دلی کے اجڑنے کے واقعات لکھے ہیں۔ مرزا حاتم علی مہر کی چُنّا جان کے مرنے پر غالبؔ نے جو تعزیت کا خط لکھا ہے، اس میں غالبؔ نے اپنا درد و غم بھی بیان کیا ہے۔ اُن کے یہ اشعار بہتوں نے پڑھے اور سُنے ہوں گے۔

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا وہ شخص، دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو

غم سے مرتا ہوں، پراتنا نہیں دنیا میں کوئی کہ کرے تعزیتِ مہر و وفا میرے بعد

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لئے

اُن کے ان اشعار اور بہت سے ایسے ہی اشعار میں، غالبؔ کے اندرون، ان کی خواہشوں نیز اندرونی غم کی ایک تصویر دیکھی جاسکتی ہے۔ تاریخ کا پہیہ تیزی سے گھوم رہا تھا، دلی اجڑ رہی تھی، جامع مسجد اور قلعہ کی درمیانی آبادیاں مسمار کی جارہی تھیں۔ عزت دار مسلمانوں اور ہندوؤں کی خواری، اُسی دلی شہر میں ہو رہی تھی، جہاں اُن کا طوطی بولتا تھا اور یہ انسان کچھ نہ کرسکتے تھے۔ غالبؔ یہ سب دیکھتے تھے اور کڑھتے تھے۔ غالبؔ کا یہ شعر۔

غالبؔ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں روئیے زار زار کیا، کیجئے ہائے ہائے کیوں

اُن کی بے بسی کا مکمل طور پر مظہر ہے۔ پھر "رہئے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو" والی غزل، غالبؔ کے اسی غم، نا امیدی، تنہائی، اور بدلتے ہوئے حالات سے مقابلہ نہ کرسکنے اور، اُن حالات کے ساتھ ہو جانے کی بھی طاقت نہ رکھنے۔ نیز زندگی سے تقریباً ہار جانے کی، یہ غزل مظہر

(Indicator) ہے۔ پھر یہیں سے یہ بات بھی اُٹھی کہ۔

قیدِ حیات و بندِ غم، اصل میں دونوں ایک ہیں | موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

اگر چہ غالب نے یہ شعر، عقیدۂ عوام اور تصوف کے راستوں سے گزار کر پیش کیا ہے، جہاں انسان کے ساتھ موت تو لگی ہوئی ہے اور زندگی میں غم بھی اس کے ساتھ توام ہے۔ کبھی موت کو وجہِ نشاط بھی مانا گیا ہے۔ غالب نے اپنی ایک غزل میں "عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے" یا "نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا" جیسی بات کہی بھی ہے۔ کوئی اسے عرفی کا اتباع بھی کہہ سکتا ہے جس نے کہا تھا کہ۔

منم آں سیر ز جاں گشتہ کہ با تیغ و کفن ☆ تا در خانۂ جلاد غزل خواں رفتم

اور غالب نے عرفی کے اس شعر کو مزید واضح کر کے ایک شعر میں یوں پیش بھی کیا ہے کہ

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں ☆ عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لائیں گے کیا

مگر، اسے روایت کی پاسداری یا تصوف کے رنگ کی چاٹ ہی کہہ سکتے ہیں۔ غالب کے یہاں موت کہیں بھی نشاطیہ مزہ (Flavour) نہیں پیدا کرتی۔ ہاں اگر موت، کی کہیں تمنا ہے تو صرف اس لئے کہ انسان کو اپنے غموں سے نجات مل جائے گی۔ اُن کا بار بار اپنے مرنے کی تاریخ کہنا اور پھر موت نہ آنے پر مایوس ہو جانا، یہی غموں سے نجات پالینے کی بات ہے۔ بہت گھما پھرا کر تصوف کے راستوں سے اسے وجہِ نشاط کوئی بنا بھی سکتا ہے کہ موت، کی مدد سے انسان کے لئے اپنے "کُل" سے ملنے کا امکان پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ بات شیخ اکبر محی الدین ابن العربی اندلسی نے بھی گھما پھرا کر فصوص الحکم کی فصل "فصِ آدمیہ" میں بھی کہی ہے۔ یہاں یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ غالب نے ابن العربی کے اثر سے یہ بات کہی ہوگی بلکہ یہ باتیں مسلم معاشرے میں عام تھیں۔ غالب نے اپنے حالات کے تحت، ان خیالات کو ذرا دھار دار کر لیا۔ مگر حاوی کیفیت غم کی وہی Defenssive صورت ہے جو بار بار غالب کے یہاں زندگی کرنے کی اوپری سطح پر آتی رہتی ہے، جو "کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے" سے لے کر "ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے" جیسی کیفیت میں دیکھی جا سکتی ہے جسے اردو غزل گوئی کا روایتی انداز اور فیشن نہیں سمجھنا چاہئے۔ یہ زندگی کا عام غم بھی نہیں بلکہ اسے غالب کے اپنے حالات کا مخصوص (Specific) غم سمجھنا چاہئے۔ عام زندگی کے عام غم کا خیال، اس وقت پیدا ہو سکتا ہے جب غالب غم کو عمومی حیثیت (Generalised) دیدیتے ہیں۔ جیسے:

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانئے | بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

جو حقیقت الحقائق، مادی انتہا اور اختتام سب کا پرتو بھی لئے ہے اور حیاتِ انسانی کے انجام سے ایک سادہ بیانی (Plain Statement) بھی ہے نیز غموں کو سہارنے کی تھپکی بھی۔

مگر غالبؔ کے غم میں وجودیوں جیسی انفعالیت (Passivity) یا ایجابی (Acceptance) والی صورت نہیں کہ وہ غم کو حرزِ جاں بنالیں اور غم ایک طرح کا لازمی جبر بن جائے جس میں وہ فانیؔ کی طرح لطف لینے لگیں۔ اُن کے تمام ایسے اشعار میں غم کا انکار (Rejection) ہے مگر کیا کریں کہ حالات، انھیں غم برداشت کرنے پر مجبور کرتے ہیں۔ وہ غمِ روزگار سے ہزیمت کھا کر افسردہ تو ہوتے ہیں مگر انھیں کبھی کبھی امید کی کرن بھی، انھیں حالات میں نظر آتی ہے۔ اور اسی لئے وہ غموں کا مداوا کرنے کی فکر بھی کرتے رہتے ہیں، جو ہر بکھرتے ہوئے نظام کے افراد کی سیکالوجی بھی ہوتی ہے کہ شاید حالات بہتر ہو جائیں۔ غالبؔ کے یہاں بھی حالات کے بہتر ہو جانے کی تمنا اور امید جاگتی ہے۔ شاید جاگیر سے کچھ مل جائے، شاید پنشن ہی مل جائے، حالانکہ انگریزی حکومت نے شاید ہی کسی کو دتی میں اس سے جاگیر لے کر اُسے واپس کیا ہو۔ شیفتہ اور میر تھ کے بہت سے جاگیردار، اس کا نشانہ بن چکے تھے۔ یہ محض دل بہلاوے کی صورت تھی، جس کا تذکرہ غالبؔ نے خطوں میں اور بہادر شاہ ظفر کے دربار میں عرضی گزران کر' آپ کا بندہ اور کھائے اُدھار' کہہ کر کیا۔ ساہوکاروں سے قرض لینا اور دربارِ رامپور میں عرضی دینا اور طرح طرح سے اپنی معاشی حالت سدھارنے کی فکر کرنا، زندگی کے خراب حالات سے مقابلے کی کوشش ہے۔ یہیں کہیں مایوسیوں سے اپنے مقدور بھر اُبھرنے کی بھی کوشش نظر آتی ہے۔

کوئی دن گر زندگانی اور ہے اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

جو ئے خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا؟

اے بالِ اضطراب، کہاں تک فسردگی یک پرزدن تپش میں ہے، کارِ قفس تمام

کبھی اُنھیں طاؤسِ خاکِ حسنِ نظرباز، دکھائی دیتا ہے[1] تو کبھی، رنگِ خونِ گل، اشک باری کا سامان مہیا کرنے کے لئے ہے اور جنونِ برق، رگِ ابرِ بہاری کھولنے کے لئے نشتر کا کام کرتا ہے[2] یعنی یہ مصائب اور غم شاید ایک خوش آیند زندگی کے حصول کا سرنامہ ہیں، یا پھر وہی بات کہ

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

جو جذبات اور انجذاب سے الگ ہو کر ایک توازن پیدا کرتی ہے جو عقل کے راستوں سے زندگی کا تجربہ ہے جس سے غموں کا مداوا ہو سکتا ہے۔ جس سے حوصلہ پیدا ہوتا ہے اور غالبؔ اس امید سے زندگی کرنے کا حوصلہ پیدا کرتے ہیں۔ تماشائی نیرنگِ تمنا بنتے ہیں[3]، خواہ مطلب برآری ہو یا نہ ہو۔ اور پھر غم انھیں آغوشِ بلا اور قلزمِ صرصر میں روشن چراغ اور مرجان بن کر روشنی دکھاتا ہے[4]

---

[1] طاؤس خاک، حسن نظر باز ہے مجھے — ہر ذرہ چشمک نگہ ناز ہے مجھے (نسخۂ حمیدیہ)

[2] بہار رنگِ خونِ گل ہے ساماں اشک باری کا — جنونِ برق نشتر ہے رگِ ابرِ بہاری کا (نسخۂ حمیدیہ)

[3] ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا — مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آئے

[4] غم آغوشِ بلا میں پرورش دیتا ہے عاشق کو — چراغِ روشن اپنا قلزمِ صرصر کا مرجاں ہے

یہاں کوئی انقلابی اقدام نہیں کہ غالبؔ کے دور کی غزل میں ایسا ممکن بھی نہ تھا، مگر تمام غموں کو سمیٹ کر پھر سے جینے زندگی کرنے کا مضبوط ارادہ بنتا ہے اگر چہ یہ ایجاب (Acceptance) عمومی ہو جاتا ہے۔ جس میں غالب کی انفرادیت نہیں رہ جاتی۔

اب ذرا غالب کے منزل عشق کے تجربوں کے غموں کو بھی ایک نظر دیکھ لینا چاہئے۔ غزل عجب دو دھاری صنفِ سخن ہے کہ حقیقت اور مجاز کی طرف اپنی تعبیریں، ذرا سے اشارے میں بدل لیتی ہے۔ پھر غالب نے روایتی ڈھنگ کے صوفیانہ اشعار پیش بھی کیے ہیں۔ مگر جو غم، اُن کی شاعری پر گہری جذباتیت کے ساتھ حاوی ہے، وہ مجازی عشق کا ہی غم ہے اور اُن کی عشقیہ شاعری میں، اُس کی اہمیت بھی ہے۔ غالب کے سوانح نگاروں نے، اُن کی ابتدائی زندگی اور ایام جوانی کے ان سرچشموں اور واقعات کا پتہ لگا بھی لیا ہے، جو غالب کے اس غم کی زندگی بھر آبیاری کرتے رہے، جس کا بیج کہ، اُن کی ابتدائی عمر میں لگا تھا۔ اپنی حالیہ کتاب 'غالب' میں نتالیا پری گارینا نے تو ایک دلچسپ بات تلاش کی ہے کہ جب غالب کی شادی امراؤ بیگم سے ہو رہی تھی تو رسم جلوہ' کے وقت شہانے گیت گانے والیوں میں، "ایک مُغنیہ بے انتہا دلکش و دلفریب تھی۔ غالب اُس کے عشق میں گرفتار ہو گئے۔ عشق میں گرفتار ہو کر مرزا نے اس سے بے تکلفانہ تعلقات قائم کرنے کی کوشش کی .... اُس لڑکی نے ایک عرصے تک، اُن کی التجاؤں پر کان نہیں دھرا.......... مرزا جذبۂ محبت میں سرشار، سب کچھ یہاں تک کی رسوائی تک برداشت کرنے کے لئے تیار تھے ...... مرزا کے ساتھ قریبی تعلقات قائم کرنے سے سختی کے ساتھ، اُس کا انکار، خلاف توقع تھا اور اس سے اُن کا عشق اور بھی بھڑک اُٹھا[1]۔ نتالیا کا خیال ہے کہ غالب کی غزل۔

"عشق مجھکو نہیں وحشت ہی سہی   میری وحشت تری شہرت ہی سہی"

اسی ابتدائی عشق کے جذبے کے تحت لکھی گئی ہے" جس نے شاعر کو اپنی گرفت میں لے رکھا تھا .... تاہم بقول الٰہی بخش خاں، ڈومنی نے بغیر متعہ، غالب سے کسی قسم کا تعلق رکھنے سے صاف انکار کر دیا۔" ڈومنی کے عشق کا تذکرہ تو غالب کے بیشتر سوانح نگاروں اور نقادوں نے کیا ہے لیکن پری گارینا کی تلاش نے اس واقعے میں ایک نیا ڈائمنشن پیدا کر دیا کہ ڈومنی نے متعہ کی شرط پیش کر دی۔ اپنی اس تحریر میں پری گارینا نے اس شرط میں ایک بات اور اُٹھا دی۔ ان کی عبارت آگے یوں ہے۔" یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شیعہ رواج کے مطابق متعہ کے مطالبے اور مرزا کی شیعیت میں بھی کوئی ربط باہمی ہو .... اپنی مخصوص پھسی دینداری کے باوجود مرزا بہر حال اپنے کو شیعہ قرار دیتے تھے جب کہ اُن کے اقارب سنّی تھے۔ انھوں نے شیعہ مذہب کب اختیار کیا، تذکرہ نگار، اس سے

---

[1] مرزا غالب ص ۱۱۴ از نتالیا پری گارینا مترجمہ اُسامہ فاروقی مطبوعہ مارچ ۱۹۹۷ء ناشر ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد۔

ناواقف ہیں۔"

اب یہ تحقیق کا ایک الگ مسئلہ ہے، کیونکہ پری گارینا نے اس سلسلے میں مضبوط مآخذ پیش نہیں کئے۔ یہ بھی نہیں بتایا کہ یہ الٰہی بخش کون تھے۔ اگر یہ معروف ہیں تو یہ غالب کے خسر ہوئے۔ اگر ایسا ہے تو معروف کی شہادت بہر حال قابلِ اعتبار ہو سکتی ہے مگر خود پری گارینا نے الٰہی بخش خاں کا یہ قول کہاں دیکھا ہے، یہ بات مجھے کتاب میں نہیں ملی۔ پری گارینا نے واقعہ کے بیان میں ایک اور الٰہی بخش حاکم احمد خاں (۱۱۰) لکھ دیا ہے جو شاید، اس واقعے کے اصل راوی ہیں۔ یہ کون ہیں، کچھ معلوم نہیں ہوتا۔ راقم صرف اتنا کہہ سکتا ہے کہ یہ غزل، غالب کے اکتوبر ۱۸۴۱ء میں چھپے ہوئے دیوان میں صفحہ ترسیٹھ ۶۳ پر موجود ہے۔ اسی کے ساتھ وہ غزل بھی صفحہ ساٹھ پر درج ہے جس کا مطلع ہے۔

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

غالب کی اسی غزل میں یہ شعر بھی ہے۔

شرمِ رسوائی سے جا چھپنا نقابِ خاک میں — ختم ہے الفت کی تجھ پر، پردہ داری ہائے ہائے

گانے والی ڈومنی کا انکار اور پری گارینا کا اُٹھایا ہوا سوال، سب یقیناً تفتیش طلب ہیں۔ اگر مغنّیہ زن بازاری تھی تو غالب کے یہ الفاظ اور ٹکڑے "شرمِ رسوائی" اور "الفت کی پردہ داری" کیا معنی رکھتے ہیں؟ کیا یہ محض شاعرانہ اظہار ہے یا اُس غمِ عشق کی شدت (Intensity) ہے جس کے ارتعاشات (Vibrations)، غالب کے تمام عشقیہ اشعار میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ مجھے نہیں معلوم کہ ماہرینِ غالب نے اس مسئلے کو کس طرح حل کیا ہے۔ شاید غالب کے عشق کی یہ کہانی، سوا غالب کے، اُن کے معاصرین میں کسی کو معلوم نہ تھی۔ ورنہ مغنّیہ کا نام پتہ تو ضرور لوگ کھوج نکالتے۔ شیفتہ یا قطب الدین باطن کسی نے اپنے تذکرے میں اس واقعے کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا۔ تو پھر کیا چودھویں بیگم (جن کا ذکر کہیں کہیں غالب کے سلسلے میں ملتا ہے یہاں تک کہ فلم مرزا غالب میں بھی یہ نام آتا ہے) اور یہ زنِ مغنّیہ، ایک ہی ہیں یا الگ الگ ہیں یا کیا ہے؟ مالک رام نے ذکرِ غالب میں صرف یہ لکھا ہے کہ "غالباً یہ ڈومنی، کوئی رنڈی نہیں تھی۔" اور اسی شعر کا سہارا اپنے اس خیال کے لئے لیا ہے جو راقم نے اوپر پیش کیا ہے۔ پھر مالک رام نے نظم طباطبائی کے حوالے سے لکھا ہے کہ یہ ساری غزل (کسی) معشوق کا مرثیہ ہے۔ اگر ڈومنی الگ ہے، چودھویں بیگم الگ، تو پھر، ان مختلف معاشقوں کے غموں کے ارتعاشات ہی ہمارے کام کے ہیں جو غالب کی مختلف غزلوں میں مُرتعش ہیں۔

بیدادِ عشق سے نہیں ڈرتا مگر اسد — جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا
چپکے چپکے مجھ کو روتے دیکھ پاتا ہے اگر — ہنس کے کرتا ہے بیانِ شوخیِ گفتارِ دوست

رگ و پے میں جب اُترے زہرِ غم تب دیکھیے کیا ہو
ابھی تو تلخیٔ کام و دہن کی آزمائش ہے
دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں
کیا غمخوار نے رسوا لگے آگ ، اس محبت کو
نہ لاوے تاب جو غم کی وہ میرا رازداں کیوں ہو
اور اسی طرح کے بہت سارے اشعار اور غزلیں۔

غالب کے یہاں روایتی غمِ عشق کی صورتیں ، جو برائے شعر گفتن ، کہی جاتی ہیں ، بہت کم ہیں ۔ اُن کے غمِ عشق میں حقیقی انجذاب ہی زیادہ تر دھڑ کتا رہتا ہے ۔ پھر ، ان صورتوں میں جب وہ فکری مزاج اور اپنے انا اور حیثیت کو بھی شامل کرتے ہیں تو ایسے غم کو بھی بلند کر لیتے ہیں ، چاہے یہ روایتی ڈھنگ ہی کا غم عشق کیوں نہ ہو جیسے

تاراجِ کاوشِ غمِ ہجراں ہوا اسد
سینہ کہ تھا دفینہ گہر ہائے راز کا

دوسرے مصرعے میں ، یہ روایتی غمِ ہجراں ، پیمبرانہ شان پیدا کر لیتا ہے کہ سینہ ہی پیمبرانہ القا اور الہام کی فرودگاہ سمجھا جاتا ہے جسے اقبال نے اپنے ڈھنگ سے ع -عرشِ معلی سے کم سینۂ آدم نہیں ، کہا ہے ۔ پھر غالب کا یہ غم ، غم نہیں بلکہ نشاط غم بن جاتا ہے جسے شاعر نے 'گہر ہائے راز' کے قیمتی الفاظ اور معنوی تہ داریوں کے ساتھ پیش کر کے اس غم کی قدر و قیمت بڑھا دی ہے ۔ یہاں غالب پر صوفیانہ مزاج کی بھی چھاپ نظر آ سکتی ہے ۔ اگر چہ غالب کو روایتی صوفی بنانا ایک طرح کی زبردستی ہے ۔ غالب نے جہاں کہیں بھی غم کی بات کی ہے ، وہاں غمِ عشق ، اور غمِ روزگار ، ہی کی باتیں ہیں ۔ دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر ☆ ہم اُس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا ۔ میں بھی ، اُن کے انا ہی کی لہریں ہیں ۔ وہ جو لاموجود الا اللہ ، اور وحدت الوجود کی باتیں ، غالب کرتے رہتے ہیں ، شاید ، اس میں رسمِ شاعری اور رسمِ زمانہ کو زیادہ دخل ہے ۔ اُن کے یہاں وہ تمام اشعار جیسے

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

اور

از مہر تا بہ ذرہ ، دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

یا

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود ☆ پھر یہ ہنگامہ ، اے خدا کیا ہے / جیسے اشعار ، تحیر اور تشکیک کے زیادہ مظہر ہیں ، یقین محکم کے نہیں ۔ مگر یہ ایک دوسری بحث ہے جسے یہاں چھیڑنا مناسب نہیں ۔ زمانے کی رات دن کی گردشیں ، کائنات کا انہدام تو ضرور لائیں گی مگر غالب کو اس کا کوئی غم نہیں کہ یہ حیات و کائنات کا لازمہ اور ایک طرح سے تخلیقِ عالمین کا Routine ہوگا جس کے لئے غم کرنے اور گھبرانے کی ضرورت نہیں اور جس کا اطمینان غالب نے یہ کہہ کر کر لیا تھا کہ ع -ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا ۔

مگر غالب کے غموں میں ، ایک اہم غم ہمیشہ باقی رہا جو تقریباً تمام ہر بڑے ادیب اور

شاعر کا غم ہوتا ہے ۔ وہی نا قدریِ عالم کی شکایت والی بات ۔ اگرچہ اُستادِ شاہ بننے کے بعد ، ان کی تھوڑی بہت تسکین تو ہو گئی مگر یہ غالب کی بیرونی صورتوں کی تھوڑی بہت معاشی اور سماجی تسکین تھی ۔ غالب کے اندر کا شاعر ، اس سے زیادہ کا طلبگار تھا ۔ غالب کو یہ غم ہمیشہ ستاتا رہا کہ آسمان کے برابر عظمت رکھنے والے غالب کی پذیرائی ، جو کچھ ہوئی وہ انکی عظمت اور حیثیت سے بہت کم ہے ۔ ان کے دور کے ادبی الیٹ کلاس (ELITE CLASS) اور مبصرین نے بھی ، اُن کی اس عظمت کا شاید ہی کبھی اعتراف کیا ہو ۔ آزردہ تو ہمیشہ غالب سے آسان لکھنے کی فرمائش کیا کرتے اور اُن کے اشعار کی شاید ہی کبھی کوئی تعریف کی ہو ۔ شیفتہ ، جن کے غالب خود مداح تھے اور بقول غالب ، انھوں نے اپنے دیوان میں کوئی غزل نہیں لکھی جب تک مصطفیٰ خاں شیفتہ ، غزل سُن کر خوش نہیں ہوئے مگر شیفتہ نے بھی اپنے تذکرہ 'گلشنِ بے خار' میں غالب کے کلام کی ویسی پذیرائی نہ کی جیسا کہ غالب چاہتے تھے ۔ بعد کو آبِ حیات ، میں آزاد نے غالب کی یوں پذیرائی کی " ہزار معنی بلند ہیں ، لیکن بسا اوقات ، اُن کی بلندی اتنی زیادہ ہے کہ وہاں تک ہمارا ذہنِ رسا پہنچ نہیں پاتا ۔" اور نیرنگ خیال میں لکھا کہ " کوئی سمجھا ، کوئی نہ سمجھا مگر سب واہ واہ سبحان اللہ کہتے رہ گئے ۔" یہاں تک کہ وظیفہ خواری ، والی غزل میں بھی ، غالب نے شاید خود ہی طنز و تعریض کے نشتر چھپا دیے ہیں جو ، اُن کی نا آسودگی کے مظہر ہیں ، اِس غزل کی ابتدا ہی ایک طرح کی ملامت اور نا آسودگی سے ہوتی ہے ۔

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں — خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

پھر اسی غزل میں یہ مصرعے بھی ہیں (۱) رتبے میں مہر و ماہ سے کم تر نہیں ہوں میں (۲) کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں ؟ پھر یہیں ع - مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا ع - چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا ع - کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور ع - چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا ع - کھلا کہ فائدہ عرضِ ہنر میں خاک نہیں ، یا پھر

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں — غالب صریرِ خامہ ، نوائے سروش ہے

مرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدق توضیح — میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل

ع - میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں ع - بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے ع - اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے ۔ پھر یہی نہیں بلکہ اپنے اشعار میں آنے والے ہر لفظ کو وہ گنجینۂ معنی کا طلسم ، بتاتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ لوگ ، اُن کی شاعری کو جواہر پاروں کی طرح سے پرکھیں ، اگرچہ یہ سب " دژم برگے ، زنگلستان فرہنگ[1] " غالب تھے ۔ یہ وہ صورت ہے جسے غالب ہی تک محدود نہیں کیا جاسکتا بلکہ جیسا کہ پہلے کہا گیا ، یہ ہر بڑے شاعر اور ادیب کا مقسوم ہے ۔ لیکن غالب کے یہاں یہ غم بڑے طمطراق ، رکھ رکھاؤ اور جوہریانِ سخن ، کی ناشناسی اور بے اعتنائی کی شکایتوں کے ساتھ اُبھرتا ہے ۔

☆☆☆☆

---

[1] نیست نقصاں یک دو جزو دست و سواد رستہ — کاں دژم برگے ز نگلستانِ فرہنگ من است (غالب)

حسرت کی شاعری میں رجائیت کے چند پہلو

اردو غزل، غم کوشی، حرماں نصیبی اور یاس و نا امیدی کے جذبات پیش کرنے کے لئے اس قدر بدنام ہو چکی ہے کہ اس میں رجائیت کی باتیں اٹھانا، ایک نا مطبوع فعل معلوم ہوتا ہے۔ یہ سچ بھی ہے کہ میر تقی میر سے ناصر کاظمی تک چلے آیئے، غزل کا مجموعی آہنگ، اسی غم کوشی اور حرماں نصیبی کی فضا سے معمور ہے۔ پھر حسرت نے جن شعراُ کے اتباع پر فخر کیا ہے، یعنی میر، مصحفی، غالب، مومن اور نسیم دہلوی، کسی کے رنگِ تغزل میں مجموعی طور پر ایسی فرحناک فضا نہیں ملتی، جس سے حسرت نے فائدہ اٹھایا ہو۔

یہاں رجائیت کے فلسفے سے بحث کرنی مقصود نہیں اور نہ حسرت اس اصطلاح میں فلسفی تھے۔ مگر زندگی بسر کرنے کے اپنے اپنے طریقے ہوتے ہیں اور اس طرح حسرت نے بھی اپنے لئے ایک طریقہ چُن لیا تھا اور یہ طریقہ ایک آزاد، بے خوف اور خود دار انسان کو جو کچھ میسّر ہو، اسی پر قانع رہ کر، زندگی کو بہتر بنانے کے راستے پیدا کرنا یا اس کے لئے کوشش کرنا تھا۔ استعماریت اور استبداُد کے خلاف لڑنے کا حوصلہ رکھنا اور دستور زباں بندی کو توڑ کر، حصولِ آزادی کے لیے جدّ وجہد کر کے، مظلوموں کا حلیف بننا اسی کا کام ہو سکتا ہے جو مایوسی اور حسرت ناکی کی فضا کو منتشر کر کے، امید و نشاط، مستقبل سے وابستہ ہو سکے۔ حسرت بڑے شاعر نہ تھے۔ وہ بڑے سیاستداں بھی نہ تھے مگر جس جگرداری کے ساتھ انھوں نے لکھنؤ کی ٹھہری اور گھٹی ہوئی فضا میں سے غزل کو نکال کر، رعنائی خیال کے سہارے ایک فرحناک اور امید افزا فضا میں داخل کرنے کی کوشش کی، وہ اس وقت آسان کام نہ تھا۔ یہ کام اور مشکل ہو جاتا ہے جب سماج میں ہر طرف انتشار ہو، سیاست کی بساط پر سوائے اندھیرے کے کچھ نظر نہ آتا ہو اور ابنائے زماں خود کو انگریزی حکومت کے اشاروں کے لئے وقف کر کے، ہندوستان کی جنگ آزادی کو مشکوک، ایک مسئلہ لاینحل یا محض چند افراد یا فرقوں کی دلچسپی کی چیز سمجھ رہے ہوں اور شاعری، صرف الفاظ پر مینا کاری کرتے رہنے اور مریض غم کی نبضیں گننے تک محدود ہو کر رہ گئی ہو۔

حسرت کی شاعری انیسویں صدی کی آخری دہائی سے شروع ہوتی ہے۔ شعر و ادب کی جو فضا، انیسویں صدی کے اختتام کے قریب تھی، اس میں غزل کے لئے اگر کسی بہتر رنگ کی جستجو ہوتی تو صرف ایک نشاطیہ رنگ کی ہی تلاش ہو سکتی تھی جسے لذّتیت سے آگے لے جانا مشکل

تھا اور جس کا اس وقت سب سے اچھا نمونہ، داغؔ، امیر مینائی اور ان کے شاگردوں نے قائم کر بھی رکھا تھا۔ کچھ لوگ اِسے ۱۸۵۷ء کے المیہ کے (پسپائی) کے بھولنے کا ذریعہ بھی سمجھتے تھے اور کچھ، اسے سب کچھ تباہ ہو جانے کے بعد حالات سے ایک طرح کی لاتعلقی (APATHY) سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں جو نواب مرزا شوق کی زہرِ عشق کے تاثر کے بعد کی منزل ہے۔ جس میں منیر اور محسن کی مذہبی، اخلاقی اور مؤمن شاعری بھی نظر آتی ہے۔ لیکن منیر کا سوز و گداز، مصحفی کی بے باکی اور خارجی اثرات سے داخلی دنیا کی تکمیل' مومن کا تیکھا پن اور تحفظات، غالب کا تفکر، سب دور کی آواز بن چکے تھے۔ یہ اردو کی شعری دنیا کا تنزل بھی ہے اور ہندوستان میں ایک نو آبادیاتی نظام کے قیام کا اثر بھی جسے حالی اب آ ؤ پیروئ مغربی کریں' بھی کہہ سکتے ہیں۔ خود حسرت کی ابتدائی تخلیقات میں ان کیفیات کی ہلکی سی بازگشت ملتی ہے۔

مخصوصِ غمِ عشق ہیں ہم لوگ، ہمارا   اچھا نہیں اے گردشِ افلاک ستانا

کوئی بھی پُرساں نہیں، حالِ دلِ رنجور کا   یہ ستم دیکھو، دیارِ شوق کے دستور کا

تاثیر صبر کی ہے نہ میری دعا کی ہے   وہ مائلِ وفا ہیں، یہ قدرت خدا کی ہے

مگر حسرت، خود کو بہت جلد اس کیفیت سے آزاد کر لیتے ہیں کہ اُن کے مزاج کی بوقلمونی کسی روایت کی اسیر نہیں رہ سکتی۔ چنانچہ جہاں متذکرۂ بالا اشعار ملتے ہیں، وہیں اُن کی ابتدائی غزلوں میں، وہ لہر بھی ملتی ہے، جو اُن کے رجائی مزاج اور امید افزا حوصلہ مندی کی بھی نشاندہی کرتی ہے۔

محوِ حسرت ہوں، وقفِ محنت ہوں   میں کہ دل دادۂ محبت ہوں

حکمرانِ دیارِ استغنا   صاحبِ دولتِ فراغت ہوں

ملے نہ کسی سے ہو سکا، تیرے سوا معاملہ   جانِ امید وار کا، حسرتِ محوِ یاس کا

اور پھر اُن کی فکر کی کشتی، ہر طرح کے طوفانوں کا مقابلہ کرتی ہوئی، اپنے لیے ایک راستہ بناتی جاتی ہے۔ حسرت کی شاعری کا تجزیہ، ان کی سیاسی زندگی کو چھوڑ کر، کرنا، بہت مشکل کام ہے۔ اگرچہ بظاہر یہی محسوس ہوتا ہے کہ اپنے رنگِ تغزل کو انھوں نے سیاست سے الگ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن حقیقت میں اُن کی سیاسی زندگی ہی وہ مسالہ (FEEDER) ہے جس سے انھیں زندگی کرنے کا نیا حوصلہ ملتا رہا ہے۔ انھوں نے سیاسی شاعری زیادہ نہیں کی، یہ الگ بات ہے۔ تاہم، اس میں بھی اُن کے عزم و ثبات، اُن کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اُن کے کردار کی استقامت میں ایک طرف لاتقنطوا کا یقینِ محکم، اسلامی شعار اور حبلِ متین کی مضبوط گرفت ہے تو دوسری طرف عملی زندگی میں سیاسی گرم روی کے ساتھ حکومت سے ٹکرانے کا جذبہ بھی۔ اور یہی آمیزہ، حسرت کے ذہن اور اُن کی رجائی شاعری کا خمیر تیار کرتا ہے۔ تھوڑی دیر کے لئے موضوع سے الگ ہٹ کر یہ بھی سوچ لینا چاہئے کہ حسرت کی سیاسی زندگی نے اُن کی شاعری کو اعتبار بخشا یا اُن کے شعری کار

ناموں نے انھیں سیاست میں ایک خاص مقام عطا کیا، کیونکہ دوسرے لوگوں کی طرح، حسرت بھی سوچتے تھے کہ ان کی سیاسی اور شعری زندگیاں دونوں الگ الگ ہیں اور شاید اُن میں کوئی نقطۂ اشتراک نہیں ہے۔ حسرت کی شاعری میں اچھے اشعار بھی ہیں اور بھرتی کی شاعری بھی ہے۔ اگر وہ سیاسی سوجھ بوجھ نہ رکھتے اور سیاست یا صحافت کی دنیا میں اُن کا اپنا ایک انفرادی نقطۂ نظر نہ ہوتا تو شعری دنیا میں بھی روایتی شعر گوئی اور اُس وقت کی ایک خاص قسم کی غزل گوئی سے وہ الگ ہو کر اعتبار حاصل کر سکتے، مجھے یہ ماننے میں تامّل ہے۔ حسرت کے سیاسی ذہن نے جس طرح ملکی سیاست کو بہتوں سے الگ ہو کر سوچنے کی فکر کی شاید اُسی طرح اُن کے شعری ذہن نے بھی غزل ہی کے کینوس میں رہ کر سب کچھ سوچنا شروع کیا، اگرچہ اُس وقت کے ایک نئے معتبر میڈیم، نظم کا وجود ہو چکا تھا۔

حسرت کا سیاسی ذہن، اگر اُن کے ساتھ نہ ہوتا تو یہ مختلف الالوانی بھی اُن کی شاعری میں نہ ہوتی اور یہیں یہ بات گنجلک ہو جاتی ہے کہ افضل (Supreme) کون ہے، حسرت شاعر یا سیاسی؟ لیکن حسرت کی فکر کا صحیح تجزیہ کرنے والے، حسرت شاعر ہی کے قریب پہنچتے ہیں۔ وہ خلوص بے پایاں، جو حسرت کی فکر میں رچ بس گیا تھا، وہ انھیں شاعر کے دل ہی سے ملا تھا۔ عام سیاست میں، حسرت جیسی بے ریائی کہاں سے آسکتی تھی اور یہی "بے ریائی" ہر مسئلے میں حسرت کا تمام زندگی ایمان بنی رہی۔ اسی سے انھوں نے بے دھڑک ہو کر زندگی بسر کرنے اور صفائی قلب، کے ساتھ زندہ رہنے کا ہنر سیکھا تھا جو انھیں زندگی بھر پریشان کرتا رہا۔ جس بات کو وہ صحیح سمجھ لیتے، پھر اس میں کسی طرح کے ردّ و بدل کو قبول کرنا، ان کا ضمیر، گوارا نہ کرتا اور سیاست، آج کی طرح، ہر دور میں مصلحتوں کا نام رہا ہے۔ سچائیوں اور حقیقتوں کا نہیں۔ بلکہ سیاست میں دور اندیشی یہی ہے کہ مصلحتِ وقت کا لحاظ رکھ کر اقدام کیے جائیں۔ یہی صورت "اہلِ ظاہر" کے ساتھ بھی رہی ہے۔ وہ 'سجدۂ ریائی' سے اپنے گرد و پیش تو یر کا ایک ہالہ بنانا چاہتے ہیں اور انسان کی ناکامیوں کو تقدیر کے سپرد کر کے، صبر و رضا کا وہ راستہ دکھاتے ہیں جو اُسے جہد و عمل کی کربلا سے دور لے جا کر زاہد مرتاض کے صومعے میں اسیر اور پابند کر دے۔ حسرت سے یہی زمانہ سازی نہیں ہو سکتی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ ہمیشہ ایک اکیلی آواز بنے رہے۔ سیاست میں بھی اور اہل ایمان کے درمیان بھی۔ مگر اُن کی حوصلہ مندی میں بھی فرق نہیں آیا۔ اور یہ بات ۱۹۰۸ء میں اُردوئے معلیٰ کا پریس بند ہونے سے اتر پردیش کی اسمبلی تک اور پھر پارلیمنٹ میں، کہیں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ ۱۹۲۹ء میں جب تمام ہندوستان "سائمن گو بیک" کا نعرہ لگا رہا تھا، تب کانپور میں "گاندھی گو بیک" کا نعرہ لگا کر، تن تنہا، کانگریس کے رضا کاروں اور گاندھی جی کے خلاف جہاد کرنا، مولانا ہی کا کام تھا۔ بس یہ بات اُن کی سمجھ میں آگئی تھی کہ اُس وقت کانگریس کا یہ اقدام مناسب نہیں ہے۔ اس لئے گاندھی جی کے

خلاف نعرہ لگانے لگے۔ حسرت گاندھی جی کو ہمیشہ ایک سُست رو، کوتاہ بیں اور مصلحت پسند سیاست داں سمجھتے رہے۔ انھیں تلک کا طرزِ عمل زیادہ پسند تھا۔ شاید اس لیے کہ تلک اقدام کے قائل تھے۔ وہ صرف اصول سازی اور (بناوٹی فلسفہ) Philosophysing کو عملی سیاست کے لیے کارآمد نہیں سمجھتے تھے۔ پھر جیسی بھی ان کی سیاست رہی ہو۔ اس میں ریا کی جھلک نہ تھی۔ ہر دور میں مسلمانوں کی بھی ایک اپنی سیاست رہی ہے۔ مقامی بھی اور بین الاقوامی بھی۔ اور کبھی کبھی اس سیاست میں ایک سطحی جذباتیت بھی کام کرتی رہتی ہے۔ دور اندیشی اور دور بینی سے بہت دور تک سوچ سمجھ کر اقدام کرنے سے، مجموعی طور پر اُن کی طبیعت ابا کرتی ہے۔ انقلابِ روس کے بعد، سامراجی حکومتوں پر اس انقلاب کا دو طریقوں سے ردِّ عمل ہوا۔ ایک تو طاقتوں کو اکٹھا کر کے، نئی بالشویک حکومت کے خلاف صف آرا ہونے اور دوسرے غیر سیاسی حلقوں اور خصوصاً روایت پرست مذہبی حلقوں کو اس حکومت کے خلاف متحد کر کے، ہر طرف سے سرمایہ داروں کے مخالفین کی ناکہ بندی کرنا۔ لیکن اس انتظام کے باوجود، محکوم قوموں کو اس انقلاب نے خاصا متاثر کیا۔ ہندوستان پر اس کا سب سے زیادہ اثر تھا۔ مولانا حسرت موہانی نے بھی اِسے ہندستان کی محکوم اور گھٹی ہوئی زندگی کی دوڑ میں ایک نیا قدم تصور کیا جو گاندھی جی کی آہستہ رو سیاست سے الگ ہٹ کر ہندستانیوں کو ایک حوصلہ مند سیاست کا جلوہ دکھا رہا تھا، جس سے متاثر ہو کر اقبال نے وہ شعر کہا تھا۔

آفتابِ تازہ پیدا بطنِ گیتی سے ہوا
آسماں ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک

حسرت نے بھی اس انقلاب کا اثر لیا اور وہ تمام اشعار اپنی غزلوں میں پیش کیے جس کے لیے حسرت، کمیونسٹ مشہور ہو گئے۔ مثلاً،

گاندھی کی طرح بیٹھ کے کیوں کاتیں گے چرخا
لینن کی طرح دیں گے نہ دنیا کو ہلا ہم

•••

لازم ہے یہاں غلبۂ آئینِ سوویت
دو چار برس میں ہو کہ دس بیس برس میں

صرف ظواہر اور روایتوں پر یقین رکھنے والے مسلمان مولانا کے ان خیالات سے بھڑکنے لگے۔ جنگِ آزادی کے مخالفین نے اِسے اور ہوا دی چنانچہ ۱۹۲۵ء میں پہلی آل انڈیا کمیونسٹ کانفرنس کان پور کے خطبۂ صدارت میں مولانا حسرت نے، اسلام اور کمیونزم سے متعلق یہ فرمایا:

"ہمارے بعض مسلمان لیڈر بلاوجہ کمیونزم کو اسلام کے خلاف بتاتے ہیں۔ حالانکہ حقیقتِ حال اس کے خلاف ہے۔ مثلاً کم از کم سرمایہ داری کے خلاف تو اسلام کا فیصلہ شاید کمیونسٹ عقیدے سے بھی زیادہ سخت ہے اور فریضۂ زکوٰۃ کا منشا بھی زیادہ تر وہی ہے کہ خلقِ خدا میں جب تک ایک شخص بھی بھوکا رہے، اس

وقت تک مالداروں کو عیش کرنے کا کوئی حق نہیں ہے۔ قرآن میں نماز کے بعد سب سے زیادہ زور زکوٰۃ پر ہی دیا گیا ہے۔" [1]

اسلام میں مساوات، اور حریت کا اصول ہی غالباً حسرت کو کیونزم کے قریب لے گیا۔ وہ اکثر اپنی نجی گفتگو میں کہتے تھے کہ مجھے اسلام اور اشتراکیت میں کوئی ٹکراؤ نظر نہیں آتا۔ ایک "معاد" ہے اور دوسرا "معاش" اور سچ پوچھیے تو اسلام 'معاش اور معاد' کے مناسب اشتراک کا نام ہے [2]۔ ان کے اشعار میں، سرمایہ، محنت، معاش اور معاد' کے اشارے اسی طرح ملتے ہیں، جن کا اسلام اور کیونزم دونوں نے احترام کیا ہے، جن سے زندگی میں توانائی آتی ہے، حرکت اور عمل کی طرف اقدام ہوتا ہے اور لاتقنطوا من رحمۃ اللہ کو عملی شکل ملتی ہے۔ یہاں چند اشعار اس سلسلے میں پیش کیے جاتے ہیں:

نہ سرمایہ داروں کی نخوت رہے گی ۔۔۔ نہ حکام کا جور بے جا رہے گا
زمانہ وہ جلد آنے والا ہے جس میں ۔۔۔ کسی کا نہ محنت پہ دعویٰ رہے گا

•••

تحریک حریت کو جو پایا قریب حق ۔۔۔ ہر عہد میں معاون تحریک ہم رہے

•••

سرمایہ دار خوف سے لرزاں ہیں، کیوں نہ ہوں ۔۔۔ معلوم سب کو قوت مزدور ہو چکی

•••

ہدایت کا زمانہ تشنہ تھا، اہل سویت نے ۔۔۔ دکھائی سب کو راہ حریت بے خوف دیں ہو کر

•••

کشور ہند کہ مغلوب رہا ہے، اس میں ۔۔۔ نام ہی نام ہے اسلام کا، اسلام کہاں؟

•••

معیشت میں بہ ہر صورت بہ ہر رنگ فطرت ہے جہاں میں ہوں ۔۔۔ اخوت ہے جہاں میں ہوں، مروت ہے جہاں میں ہوں
مقام فرد بھی محفوظ ہے، فوز جماعت میں ۔۔۔ نمایاں ہر طرف وحدت میں کثرت ہے جہاں میں ہوں
اصول اشتراک، آئین بیت المال سے مشتق ۔۔۔ اساس کار جمع و خرچ ملت ہے جہاں میں ہوں
بلا تائید محنت کچھ بھی افزائش جو ہو حسرت ۔۔۔ وہ دولت کیلئے اک طوق لعنت ہے جہاں میں ہوں

کون کہہ سکتا ہے کہ ان اشعار میں مستقبل کی دنیا کی روشن تصویر نہیں ہے یا اشتراکی نظریہ حیات کی پاسداری نہیں۔ تاہم یہ پاسداری، اسلام کا دامن بھی ہر جگہ تھامے ہوئے ہے اور

---

[1] خطبہ استقبالیہ آل انڈیا کیونسٹ کانفرنس کان پور۔ اردوئے معلیٰ ۱۹۲۶ء۔
[2] راقم الحروف کے سامنے پروفیسر احتشام حسین سے ایک گفتگو ۱۹۲۸ء بہ مقام لکھنؤ۔

یہ کوئی غلط بات بھی نہیں جیسا کہ انھوں نے 'معاش و معاد' کے تقاضا نظر کو سامنے رکھ کر سوچا تھا۔
مسلمانوں میں جیسے جیسے ایقان، ایمان اور کردار کا تنزل ہوتا گیا اور تاریخ کے پیچ و خم انھیں سیاسی اور ملکی بساط پر شکست دیتے گئے، اُن میں فروعات سے دلچسپی بڑھتی گئی۔ حق الیقین نے عین الیقین کی منزل اختیار کی اور پھر مصلحت اور سازشوں کا ایک بازار گرم ہوا۔ تصوف، منازل سلوک اور معاشی انتشار نے اُن کی ساکھ بگاڑ کر رکھ دی۔ نتیجے کے طور پر مایوسی اور بے دلی نے سر اُٹھایا اور وہ کاروانِ ہستی کی تیز گامی کا ساتھ نہ دے پائے۔ یورپ کے معاشی اور صنعتی انقلاب کی تحیّر زا، ایجادات کا مسلمانوں نے خیر مقدم، عام طور پر نہ کیا بلکہ کچھ نے تو انھیں آلاتِ کفر و بدعت سے تعبیر کیا اور کچھ ان کا مقابلہ نہ کر سکنے کی وجہ سے اپنے خول میں چلے گئے۔ کچھ نے پیری مریدی اور تقدیر پرستی میں اس تنزل کا حل تلاش کیا جس کا سلسلہ اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے لال قلعے کے شاہانِ مغلیہ سے لے کر، روز بروز بڑھتی ہوئی خانقاہوں اور تکیوں تک پھیلا ہوا ہے۔ اس میں شاہ ولی اللہ اور سرسید اور ان جیسے چند افراد کو مستثنیٰ سمجھنا چاہیے۔ اُسی طرح جیسے انیسویں صدی کی مریضانہ غزل گوئی سے اقبالؔ اور حسرتؔ جیسے رجائی افراد پیدا ہوتے ہیں۔ یہ بھی عجیب بات ہے کہ اقبالؔ اور حسرتؔ جیسے رجائی ایک ہی وقت میں اُبھرتے ہیں اور زندگی کے لئے تقریباً ایک جیسا تصور رکھتے ہیں۔ قوموں کے عروج و زوال میں اکثر یہ ہوتا ہے۔ مسلسل پسپائیت یا تو اُن کا خاتمہ کر دیتی ہے یا ان میں اکثر بقا کے لئے ڈوبتی اُبھرتی سطح پر ہاتھ پیر مار کر ایک نئے طرزِ حیات کی طرف اشارہ کر کے زندہ رہنے کا نیا حوصلہ پیدا کرتی ہے۔ اس طرح معاشی اور سماجی ارتقا کا ابدانی سلسلہ پھر نئے ڈھانچوں کے ساتھ وجود میں آتا ہے۔ اقبالؔ اور حسرتؔ دونوں انقلابِ روس سے متاثر ہوتے ہیں۔ دونوں مزدور کے معترف اور استعماریت و سرمایہ داری کے دشمن ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ اقبالؔ، حسرتؔ کی طرح عملی اقدام نہیں کرتے اور حسرتؔ اپنے حوصلۂ حیات کے ساتھ جیل کی کوٹھری میں بھی، اُس امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے جو انھیں اسلام اور ہندوستان کی عملی سیاست اور خصوصاً تلک کی رجائی سیاست سے ملا تھا۔ اُن کے اشعار میں اُن کی یہ رجائیت، پُرعزم زندگی سے نشاط کے لمحوں کے ساتھ، اس طرح چھن کر ظاہر ہوتی ہے جس سے حسرتؔ کے رنگِ تغزل میں بلا کا تحرک اور غضب کی کاٹ پیدا ہو جاتی ہے۔ پھر لطیف اشاریت، ان کی دلی امنگوں اور اُن کے نفسِ مطمئنہ کو ان کے اشعار میں پرفشاں کر دیتی ہے۔ اگر اسے اُس مسلسل پسپائیت کا ردِّ عمل سمجھا جائے، جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے، تو حسرتؔ کی رجائیت کا تجزیہ غلط نہ ہوگا۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

جسم کی تکلیف ترے شوق میں — میرے لیے راحتِ جاں ہو گئی
یاس ہے مایوس، کہ چشمِ امید — پھر تری جانب نگراں ہو گئی

...

پوشیدہ، سکونِ یاس میں ہے اک محشرِ اضطرابِ خاموش

...

میں ہوں وہ رضا جو کہ طبیعت مری حسرتؔ ناکامیٔ جاوید سے بھی شاد رہے گی

...

اپنا سا شوق، اوروں میں لائیں کہاں سے ہم گھبرا گئے ہیں بے دلیٔ ہمرہاں سے ہم

...

اے کہ نجاتِ ہند کی، دل سے ہے تجھ کو آرزو ہمتِ سربلند سے یاس کا انسداد کر

...

تدبیر، نغمہ سنجِ ترقی ہے غافلو تقدیر نوحہ خوانِ تنزل کہاں تلک

...

یہ تمام خیالات، غزل کی تصوریت سے نہیں بلکہ زندگی کی تجرباتی حقیقتوں سے ہاتھ آئے تھے۔ ان میں نہ تقدیر پرستی ہے۔ نہ محض اتفاقات اور خوش خیالی کو دخل ہے بلکہ جو ایک بار یک سا اشارہ حرکت و عمل اور یقینِ محکم کی طرف ہے، اُسے حسرتؔ کی ایسی شاعری کا تجزیہ کرتے وقت ہمیشہ پیشِ نظر رکھنا چاہئے۔

یہ بات غور کرنے کی ہے کہ ایسے باغیانہ اور پُر جہد و پُر شور خیالات رکھنے والے حسرتؔ نے غزل کو اپنا وسیلۂ اظہار کیوں بنایا جب کہ نظم کا اچھا میڈیم اردو شاعری کو مل گیا تھا۔ ایک پامال صنفِ سخن میں، اظہاریت کے زیادہ پہلو بھی نہ تھے۔ پھر اقبالؔ، چکبستؔ اور بعد کو جوشؔ، عظمت اللہ خاں، ظفر علی خاں اور دوسرے شعرا نے ہر طرح کے موضوعات نظم میں سمو کر اسے ایک اعتبار بھی بخشا تھا۔ پھر سیاسی شاعری کے لئے نظم کا انتخاب جتنا کارآمد ہو سکتا تھا، غزل کا ایجاز، اس کے لیے اُتنا ہی ناکافی۔ شاید دو ہی باتیں اس سلسلے میں کہی جا سکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مولانا کی مہم جو طبیعت نے مشکلات و مصائب میں نئے حوصلوں کی تحریک کے لئے اس صنفِ سخن کی تنگنائی میں ایک طرح کا چیلنج اپنے لئے محسوس کیا۔ پھر اس صنف کی رمز و ایمائیت میں، جہاں خارجی توسیع کے امکانات کم نظر آتے ہیں، وہیں مافی الضمیر کی ادائیگی میں مختلف الجھی اور تہ داری، وار کو اور تیز کر سکتی ہے اگر فنکار کے پاس واقعی کچھ کہنے کو ہو اور الفاظ اس کی فکر اور ذہن کی زبان کو تعبیر و تفسیر کی حدوں تک لا سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ حسرتؔ کے یہاں معنی بند اشعار نہیں ملتے جن سے مبہم داخلیت وجود میں آئے۔ دوسرا سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ حالیؔ اور اُن کے ہم خیالوں نے جس طرح غزل کو ایک بند پانی کی تنگنا ثابت کر کے، دورازکار اور 'بے وقت کی راگنی' بتانے کی کوشش کی تھی، مولانا

حسرتؔ، اس صنف کو ہر طرح کی شاعری کے لئے موزوں اور مناسب ثابت کرنا چاہتے تھے اور اسی لئے اردو غزل پر جو جو اعتراضات حالیؔ اور اسماعیلؔ نے کئے تھے، اُن سب سے الگ کرکے، حسرتؔ نے غزل میں شیفتگی، زندہ دلی، حرکت وعمل، رجائیت، غرض کہ ہر وہ رخ پیدا کرنے کی کوشش کی جو حالیؔ اسکول کے لحاظ سے ممکن نہ ہو سکتے تھے۔ اس کوشش میں بھی اُن کی فکر کا وہی رجائی پہلو شامل ہے کہ دیکھو! جس صنف سخن کو دور از کار اور بے وقت کی راگنی سمجھ لیا گیا ہے، اگر ہمت، فکر و نظر کی بلندی اور فن کے صحیح استعمال کا آرٹ، شاعر کے پاس ہے تو اب بھی اس صنف میں ہر طرح کے امکانات موجود ہیں۔ چنانچہ جیسا کہ ہم اوپر سے دیکھتے آرہے ہیں، سیاست سے لے کر جنسیت نگاری کی ایک لطیف اشاریت، معاملہ بندی، لکھنؤ اور دلی کی غزل گوئی کی تمام رجائی خیال کو اپنی غزلوں میں سمیٹ لینے کی کوشش، اُن کی تخلیقات میں موجود ہے جو حالیؔ کے اعتراضات کا ایک مکمل اور مُسکت جواب بن جاتی ہے۔ غزل سے اپنے والہانہ عشق کا انھوں نے اپنے اشعار میں بار بار اظہار بھی کیا ہے۔

لکھتا ہوں مرثیہ، نہ قصیدہ، نہ مثنوی
حسرتؔ غزل ہے صرف مری جانِ شاعری

•••

سونت آپ کا مقصد، بغاوت آپ کا مسلک
مگر اس پر بھی حسرتؔ کی غزل خوانی نہیں جاتی

•••

اور شاید اسی چیلنج کو ہمیشہ اپنے سامنے رکھنے کے لئے، حسرتؔ نے نظم کی طرف توجہ نہیں کی۔ ابتدا میں تجربہ ضرور کیا۔ حسرتؔ کی غزل سے ایسی والہانہ دلچسپی کے لئے جو لوگ منشی امیر اللہ تسلیم کی شاگردی یا میر و نسیم و مومن کی ناسخی کو سبب قرار دیتے ہیں، میرا خیال ہے کہ وہ لوگ حسرتؔ کی غزل پسندی کا صحیح تجزیہ نہیں کرتے۔ ان میں سے تقریباً سبھی شعرا نے، مثنوی، قصیدہ اور دوسرے اصناف کو بھی اپنا وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ میرے علم میں نہیں ہے کہ باضابطہ طور پر حسرتؔ نے کبھی قصیدہ یا مثنوی لکھی ہو۔ جتنا بھی کلام اُن کا کلیاتِ حسرتؔ میں اکٹھا کر دیا گیا ہے، اُس میں اس طرح کا کوئی نمونہ نہیں۔ خاتمۂ دیوانِ حسرتؔ حصہ اول کی آخری عبارت حسرتؔ کے قلم سے یوں ملتی ہے:

> "۱۸۹۳ء سے ۱۹۰۲ء تک کی شاعری کا ایک بڑا مجموعہ نظموں، قصیدوں، قطعوں، غزلوں اور نظم انگریزی کے ترجموں کی شکل میں راقم حروف کے پاس موجود ہے جس کی نسبت گمان یہ تھا کہ نظر ثانی کے بعد قابلِ اشاعت ہو جائیگا......لیکن کچھ اس لحاظ سے کہ رفتہ رفتہ راقم حروف کی طبیعت نے اپنے لئے اصناف سخن میں سے صرف غزل کو اپنے حسب حال پا کر منتخب کر لیا ہے، اس کل

مجموعۂ خرافات کو یک قلم نظر انداز کر دیا۔"

ہاں کبھی تفنن طبع کے لئے انھوں نے کچھ اس طرح کی کوشش کی ہے۔ ایک نعتیہ نظم 'آرزوئے حسرت حج ۱۹۳۶ء مثنوی کی شکل میں صرف سات شعر کی ملتی ہے۔ اسی طرح دو ایک قوالی اور ہولی دیسی زبان میں بھی تحریر کی ہیں۔ ان کے ہر استاد سے فیض اٹھانے کے دعوے کو صرف، زبان و بیان کے اتباع ہی تک محدود رکھنا چاہئے۔

حسرت نے اپنے رجائی رنگ سے، اپنی غزل گوئی کا ایک اور مزاج بنایا۔ یہ محبت میں کامیابی کے یقین کا مزاج تھا جو انھیں کامرانیوں کی مختلف منزلوں میں ساتھ لئے پھرتا ہے۔ جس نے اپنی شاعری کا محور، محبت مقرر کیا ہو اور پھر زندگی میں یقین و حوصلہ مندی، جس کا مسلک بن چکا ہو، وہ اگر محبت کی منزل میں حرماں نصیبی اور محرومی کا شکار ہو جائے تو اس کے کردار اور یقین و حوصلہ مندی کے عقیدے کی شکست کا اظہار ہوتا ہے اور پھر ساری رجائیت، صابن کے بلبلے کی طرح بیٹھ جاتی ہے۔ مگر عشق کی منزل میں اس طرح کی کامیابی اور کامرانی کی کون گارنٹی دے سکتا ہے۔ پھر ضروری نہیں کہ حوصلہ مندی، فتح و کامرانی تک پہنچا ہی دے۔ پھر کون حسرت کے دعووں پر مہر توثیق ثبت کر سکتا ہے؟ اگر چہ اُن کے اشعار سے اکثر اُن کے دعووں کی توثیق ہوتی ہے جیسے حسب ذیل اشعار۔

دل پُر شوق میں آئی کرمِ یار کی یاد	کہ چمن میں قدم بادِ بہاری آیا

•••

یاد ہیں اب تک وہ عیشِ بافراغت کے مزے	دل ابھی بھولا نہیں آغازِ الفت کے مزے

•••

آج تک نظروں میں ہے، وہ صحبت راز و نیاز	اپنا جانا یاد ہے تیرا بلانا یاد ہے

•••

تقدیر کا شکوہ کیوں میں کروں ہر حال میں راضی کیوں نہ رہوں
تکمیلِ تمنا کیوں چاہوں، ایسا ہو تو حسرت نام نہیں

مگر ان سب باتوں کو اُن کی آرزو مندی اور کامیابی پر یقین قائم رکھنے کی صرف ایک جہد ہی سمجھنا چاہئے جس نے ان کی غزلوں میں مریضانہ ذہنیت اور حرماں نصیبی کے بجائے، ایک نشاط انگیز کیفیت پیدا کر دی، جس میں اُن کی بے چین اور مہم جو طبیعت کو بڑا دخل تھا، جس سے مستقبل پر بھروسہ پیدا ہوتا ہے، استغنا کی دولت ملتی ہے، احساسِ خودداری بیدار ہوتا ہے اور فراغت کا وہ جلوہ دکھائی دیتا ہے جو محنت کے پُر پیچ راستوں کو طے کر کے حاصل کیا جا سکتا ہے اور اسی لئے حسرت کی اس فراغت میں، فکرِ دو عالم کی آزادی کے باوصف، تعطّل اور جمود کی ایسی کیفیت پیدا نہیں ہوتی جو

انسان کو مجہول بنا کر اُسے زندگی کے ارتقائی راستوں سے نابلد کر دے۔ حسرت کے رنگِ تغزل کی یہی خوبی ہے جو اُن کے رنگ کو ہمیشہ تازہ رکھے گی جب تک محبت اور جہد للبقا، ساتھ ساتھ چلتے رہیں گے، حسرت بہت بڑے آرٹسٹ نہ سہی، اُن کے اشعار میں تفکر اور گہرائی بھی بہت نہیں ملتی مگر اُن کا ایک خاص رنگ اپنی بوقلمونی کے سبب غزل کی تصویر میں ایک الگ رنگ کی نشاندہی کرتا رہے گا۔

حسب ذیل اشعار اُن کے اس رنگ کا اشارہ کرتے ہیں ۔

خاطرِ مایوس میں نقشِ امیدِ وصلِ یار ... نور ہے صحرا میں گویا، اک چراغِ دور کار

حسرتیں دل کی ہوئی جاتی ہیں پامالِ نشاط ... ہے جو وہ جانِ تمنا رونق کاشانہ آج

•••

روشِ حُسنِ مراعات چلی جاتی ہے ... ہم سے اور اُن سے وہی بات چلی جاتی ہے

•••

یہ کار تھے باصفا ہو گئے ... ترے عشق میں کیا سے کیا ہو گئے

•••

ہر حال میں رہا جو ترا آسرا مجھے ... مایوس کر سکا نہ ہجومِ بلا مجھے

•••

تھی راحتِ حیرت کی کس درجہ فراوانی ... میں نے غمِ ہستی کی صورت بھی نہ پہچانی

•••

غم ہائے دہر سے جو بری ہو وہی ہے مرد ... حُزن و ہراس، شیوۂ مردانگی نہیں

•••

تن آسانیاں دوسروں کو مبارک ... یہاں امرِ دشوار کی آرزو ہے

•••

تاہم غم بھی ارتقائے حیات میں ایک جزوِ اعظم ہے اور اسے نہ تو لذتیت کے فلسفے سے مسترد کیا جا سکتا ہے اور نہ رجائیت اور حوصلہ مندی کی نشاط انگیز رنگینیوں سے۔ شاید حسرت کا خود بھی یہ مطلب نہیں۔ وہ غم کی اہمیت سے واقف ہیں اور ارتقائے حیات میں اس کی کارکردگی کے قائل۔ ورنہ میر کی پیروی کو انھوں نے اپنا مسلک کیوں بنایا ہوتا۔ لیکن حسرت، ایسے غم کو پالنا پسند نہیں کرتے جو انسان کو کارزارِ حیات میں مجہول بناتا ہے اور جو اُسے محض مایوسی کے صحرا میں بھٹکاتا پھرے۔ وہ غم کی اہمیت کے اس لئے قائل ہوتے ہیں کہ اس سے نشاط اور امید کو انگیز کرنے کا حوصلہ ملتا ہے۔ رکاوٹیں جس طرح سے دریا کے پانی کو تیز تر کر دیتی ہیں اُسی طرح غم، حسرت کے یہاں زندگی کے مصائب سے سربر ہونے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے۔ حسرت کے یہاں غم کا یہی مصرف ہے کیونکہ خالص

نشاط انگیزی، وہ مستی جذباتیت پیدا کرتی ہے جو داغ اور امیر کا حصہ ہے اور صرف غم کوشی و حرماں نصیبی ، شاعر کو وہاں لے جاتی ہے جہاں آہ و فریاد، نالہ و شیون، زندگی کی ایجابی قوتوں کو سلب کر لیتے ہیں اور جس سے زندگی کی تقدیس اور مختلف الجہاتی کی تکذیب ہوتی ہے اور انسان میں "پھیلے تو بیاباں ہو" والی صورت باقی نہیں رہ جاتی۔ اس طرح حسرت کی رعنائی نشاط اور رجائیت، اُنھیں اُس ایقان کے قریب لے جاتی ہے جو 'تسلیم جاں' میں بھی زندگی کے حُسن اور اس کے امکانات کا امین بنتا ہے اور اس طرح حسرت کا غم، ان کے آئینۂ عشق کے لئے زنگار کا کام کرتا ہے جس سے اُن کی پُر شور زندگی میں ایسی چمک پیدا ہوتی ہے جو جہادِ زندگی میں اُن کے عزائم کو مہمیز کرتی رہتی ہے۔ اسی لئے محبت، حسرت کے لئے کسی طرح کی غلامی اور مشقت نہیں بلکہ دل آسائی اور ایسی عبادت ہے جس کی تقدیس کا انھوں نے ہمیشہ احترام کیا، جس سے غمِ حیات اور چکی کی مشقت، سب اُن کے لئے آب گوارا بنتے گئے، جن کی کیفیات میں وہ تمام کیف و کم سے اس طرح گزرے کہ زندگی اور فکر و فن، آج بھی بجھے ہوئے ارادوں میں ایک ایسی تابنا کی پیدا کرتے ہیں جس سے زندگی کرنے کا حوصلہ ملتا ہے۔ اُن کی رجائیت، اسی لئے نہ مانگے تانگے کی ہے اور نہ اوپر سے اوڑھی ہوئی بلکہ اُسی عزم اور حوصلے سے آئی ہے جس کا حسرت نے شاہراہِ حیات پر پاپیادہ چل کر خود تجربہ کیا تھا۔ حسب ذیل اشعار، ہمارے اس خیال کی تصدیق کرتے ہیں ۔

تم جو اپنے شریکِ حال رہے ... گردشِ آسماں سے کچھ نہ ہوا

اب دل ہے اور فراغ محبت کی راحتیں ... تشویشِ زندگانی و فکرِ اجل گئی

کوچۂ عشق ہے ماموں حوادث حسرت ... اب تمھیں کچھ خطرِ گردشِ دوراں نہ رہا

روح کو محوِ جمالِ رُخِ جاناں کر لیں ... ہم اگر چاہیں تو زنداں کو گلستاں کر لیں

ہوئیں ناکامیاں، بدنامیاں، رسوائیاں کیا کیا ... نہ چھوٹی ہم سے لیکن کوئے جاناں کی ہواداری

حسرت کے رنگِ تغزل کا مطالعہ کرنے والے، اُن کی فکر اور ان کے فن کی توجیہات، بغیر، ان مسائل اور معاملات کو سمجھے ہوئے نہیں کر سکتے کہ انھیں سے "آزارِ محبت" میں مسیحائی، حوصلہ مندی، حیات بخشی اور حیات آفرینی کے امکانات کو جِلا ملتی ہے۔

☆☆☆☆

فراق صاحب کی شخصیت اور شاعری پر کچھ باتیں

فراق صاحب پر کچھ لکھنا بہت آسان بھی ہے اور بہت مشکل بھی۔ آسان اس لئے کہ وہ ایک کھلے ہوئے اور آزاد آدمی تھے۔ ہر شخص سے ہر وقت مل سکتے تھے۔ نہ ان کے ملنے کے اوقات مقرر تھے اور نہ وہ تکلفات کے قائل تھے۔ اگر ان کا موڈ درست ہے تو ہر شخص سے مل کر اس سے اسی طرح کی باتیں کرتے، جس کی وہ صلاحیت رکھتا تھا۔ بڑے لوگوں سے بھی ملنے ملانے میں تو وہ تکلفات نہیں برتتے تھے مگر ایسے لمحات میں اپنے ذہن اور زبان کو کنٹرول میں رکھتے اور آزاد نہیں چھوڑتے تھے۔ اس شخص کیلئے نہیں بلکہ اپنی حیثیت سے وہ باخبر ہو جاتے تھے۔ ایسے لمحات میں وہ کھلے ہوئے آدمی تو رہتے تھے مگر آزاد آدمی نہیں رہ جاتے تھے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان کی شخصیت اور اسی کے وسیلے سے ان کی شاعری پر بھی باتیں کرنے والے اتنے ہیں کہ وہ آدمی جس نے فراق صاحب کو کبھی نہیں دیکھا یا جو شخص فراق صاحب کی تہ دار شخصیت سے اچھی طرح واقف نہیں، وہ پریشان ہو جاتا ہے کہ کس کی بات کو صحیح مانے۔ اب جس کے پاس فراق صاحب کی شخصیت کا جو حصہ آیا، وہ سمجھتا ہے کہ اصل فراق صاحب یہی ہیں۔ غالباً کپلنگ نے وہ چند اندھے ہندوستانیوں اور ایک ہاتھی کے اعضا والا قصہ لکھا تھا، جس میں یہ لکھا ہے کہ جس کے ہاتھ میں ہاتھی کے جسم کا جو حصہ آتا، وہ اعلان کر دیتا کہ ہاتھی اس طرح کا ہے۔ ایک کھمبا ہے یا ایک پنکھا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ گورکھپور والے انھیں منگو کہتے ہیں، ان کے قریبی دوست انہیں رگھوپت سہائے اور ان کے شاگرد اور عام آدمی انھیں فراق صاحب اور ان سے چڑھنے والے انھیں 'فرقوا' بھی کہتے ہیں۔ فراق صاحب ان تمام صورتوں سے خود بھی باخبر تھے۔ چنانچہ جب اثر لکھنوی سے ان کا جھگڑا چلا اور پھر سوال جواب اشعار میں ہونے لگے تو فراق صاحب نے خود اثر صاحب کی طرف سے اپنے خلاف ایک شعر یوں لکھا۔

اثر رو رو کے کہتے ہیں فرقوا راہ لگ اپنی
"تجھے اٹھکیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں"

شعبۂ انگریزی الہ آباد یونی ورسٹی کے لوگ انھیں ایک اچھا استاد، اچھی گفتگو کرنے والا (A Good Conversationalist) اور اردو کا ایک شاعر سمجھتے تھے۔ اب اردو کے شاعر کا جو بھی تصور، ان کا رہا ہو۔ کچھ ایسے لوگ بھی تھے جو انھیں کام سے جان چرانے والا استاد سمجھتے تھے۔ اور کبھی کبھی فراق صاحب واقعی ایسے استاد بن بھی جاتے تھے۔ چنانچہ ہم لوگ جب بی۔ اے۔ میں پڑھتے تھے تو ان کا عالم یہ تھا کہ شیکسپیر کا ڈراما ہیملٹ پانچ چھ دنوں میں ختم کر دیا اور جب امتحان ہم لوگوں کے سر پر

تھا اور لڑکے چاہتے تھے کہ فراق صاحب ہیملٹ یا شیکسپیر پر کچھ نوٹ وغیرہ لکھوا دیں، تو فراق صاحب کلاس میں آتے ہی یہ گفتگو شروع کر دیتے کہ بی۔ اے پاس کرنے کے بعد عام طالب علم کو کیا کرنا چاہیے۔ کہتے کہ سب سے اچھا کام آج کل سرسوں کا تیل تیار کر کے بیچنا ہے۔ دو کولھو لگا لو اور خالص سرسوں کا تیل نکال کر اچھی طرح ڈبوں میں پیک کر کے ملک میں اور ملک سے باہر بھیجو۔ پڑھا لکھا آدمی بنیوں سے زیادہ اچھی تجارت کر سکتا ہے۔ اس زمانے میں فراق صاحب کو تجارت سے دلچسپی ہو گئی تھی اور یہ دلچسپی ان کی برابر قائم رہی۔ یہاں تک کہ ریٹائر ہونے کے بعد انھوں نے دلکشا (الہ آباد) کے ایک چوراہے پر ایک پرچون کی دکان بھی کھول لی تھی۔ جن لوگوں نے انھیں صلاح دے کر یہ دکان کھلوائی تھی، وہی اس کی دیکھ ریکھ کرتے تھے۔ نتیجہ معلوم تھا۔ ایک دن فراق صاحب شعبۂ اردو میں، ان حضرات کو سخت سست کہتے ہوئے داخل ہوئے اور اعجاز صاحب سے مخاطب ہو کر کہنے لگے۔

''امیں اعجاز! دیکھا! سالوں نے مجھے دھوکا دیکر سب میرا فنڈ لگوا دیا۔ اب کھاپی کر بھاگ گئے'' بڑی دیر تک چلاتے رہے پھر چلے گئے۔ دوسرے دن آئے تو اچھے موڈ میں تھے اور سب بھول گئے تھے۔ پھر تھوڑی دیر میں بولے'' یار اعجاز! کل سے مجھے اپنی ایک پرانی غزل کا شعر یاد آ رہا ہے۔

ملے گی جنس گراں حسن کی، نہ دولت سے
جو مول لیں تو ہو معلوم آٹے دال کا بھاؤ

اعجاز صاحب بولے'' امیں نہ تمھاری دکان اجڑتی نہ تمھیں کل سے یہ شعر یاد آتا۔''

''ہاں بھائی ہمارے بس کا یہ کام نہیں۔ یہ سالے بنیے ہی کر سکتے ہیں'' فراق صاحب بولے اور پھر وہ نارمل ہو گئے۔ اگرچہ تجارت کی چاٹ، ان کی آخر تک نہ گئی۔ السٹریٹڈ ویکلی میں معمے بھروانے (جن میں کبھی کبھی پوری تنخواہ صرف کر دیتے) سے لے کر مرغی پالنے، پبلشنگ کا کام (جو سنگم پبلشرز کے نام سے شروع کیا تھا) سے لے کر مرزا پور میں سور پالنے تک (جو صرف اسکیم ہی رہی) انھوں نے تجارت کے بہت سے تجربے کیے، مگر کہیں کامیاب نہ ہوئے۔ ۴۷-۱۹۴۶ء میں انھوں نے یونیورسٹی کیمپس کے قریب ایک ریستوراں بھی کھولا، پیسے فراق صاحب نے لگائے، مگر دیکھ ریکھ دوسرے کرتے۔ شاید چھ مہینے یہ ریستوراں لشتم پشتم چلا۔ بھلا طالب علم، کہاں پیسے دیتے۔ کھاپی کر سب بھاگ گئے۔ اور فراق صاحب کے ہاتھ صرف خسارہ آیا۔ وہ ایک معصوم صفت آدمی تھے اور تجارت میں جس چھکے پنجے کی ضرورت ہوتی ہے، اسے وہ کہاں سے لاتے؟ اب جو شخص فراق صاحب کے اس رخ کو جانتا ہے، ان سے فائدہ یا نقصان اس نے اٹھایا ہے، وہ فراق صاحب سے اتنے قریبی تعلقات ہونے کی وجہ سے اس بات کا مدعی ہو سکتا ہے کہ جو وہ جانتا ہے، وہ کوئی نہیں جانتا۔

فراق صاحب پر ریسرچ کا کام جو طلبہ کرتے تھے، وہ اکثر فراق صاحب سے انٹرویو لینے

کیلئے جاتے تھے، اس وقت فراق صاحب، وہ فراق صاحب نہیں رہ جاتے تھے جو اصل فراق صاحب تھے۔ بلکہ اس وقت ان میں ایک مفکر، ایک عظیم شاعر اور ایک ادیب جاگ اٹھتا تھا۔ اس وقت فراق صاحب کی روز مرہ کی شخصیت کا تین چوتھائی حصہ غائب ہو جاتا تھا۔ وہ صرف ایک عظیم ادیب کے تصور کے ساتھ جوابات دیتے تھے۔ ایک تو وہ یقیناً بڑے شاعر تھے اور پھر جب ان کی انا اور اپنے بڑے شاعر ہونے کا احساس جاگ پڑے تو پھر وہ ایک طرح سے مقامات (Trans) میں چلے جاتے تھے۔ علم و ادب پر تو بڑی بلیغ اور بلند باتیں کرتے، مگر اپنی شخصیت پر بہت سے پردے ڈال دیتے تھے۔ اس لئے ریسرچ میں جو کچھ ان کی زندگی کے متعلق لوگوں نے ان سے پوچھ کر لکھا ہے، اس میں سب سچ نہیں ہے۔ اسی طرح خود انھوں نے جو اپنی مختصر سی خود نوشت ''میری زندگی کی دھوپ چھاؤں'' لکھی ہے اس میں بھی بہت سی باتیں صرف شاعری ہیں۔ فراق صاحب خود کو ہر بات میں لائق فائق ثابت کرنا چاہتے تھے۔ اپنے کو بے حد حسین اور مرکز توجہ (Attractive) سمجھتے تھے اور پھر یہاں تک کہ وہ اس منزل میں لارڈ بائرن کے قریب محسوس کرنے لگے تھے۔ دو ایک واقعے ایسے ہوئے بھی۔ فہم و فراست میں خود کو کسی سے کم نہیں سمجھتے تھے اور کسی بڑے سے بڑے آدمی کو خاطر میں نہیں لاتے تھے۔ چنانچہ جس زمانے میں ہندوستان میں آئی۔سی۔ایس ہونا، علم، ذہانت اور بلند مرتبہ ہونے کی دلیل تھا، فراق صاحب نے ذہنی طور پر خود کو آئی۔سی۔ایس بنالیا تھا۔ اگر چہ وہ صرف پی۔سی۔ایس ہوئے تھے۔ اب جو بھی تحریر، اس سلسلے میں انھوں نے لکھی یا لکھوائی ہے، اس میں اپنا آئی۔سی۔ایس ہونا ضرور درج کرایا ہے۔ جب ڈاکٹر ذاکر حسین، صدر جمہوریہ ہوئے تو فراق صاحب کہتے تھے کہ میں نے اور ڈاکٹر ذاکر حسین نے ایک ساتھ بی۔اے کیا ہے۔ میری پوزیشن دوسری اور ذاکر حسین کی تیسری تھی۔ مگر یہ نہیں بتاتے تھے کہ ڈویژن کیا تھا۔ چنانچہ جنھوں نے یہ لکھا ہے، انھوں نے وہی لکھا ہے، جو فراق صاحب نے لکھوایا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ذاکر حسین اور فراق صاحب نے ۱۹۱۸ء میں ایک ساتھ بی۔اے کیا تھا اور دونوں سکنڈ ڈویژن میں پاس ہوئے تھے۔ الٰہ آباد یونی ورسٹی کے کلینڈر میں یہ ریکارڈ موجود ہے۔ ریٹائرمنٹ کے بعد ایک شخص جو فراق صاحب سے کچھ فائدے حاصل کرنا چاہتا تھا اور ان کی بائرن والی کیفیت سے واقف تھا، اس نے انھیں خاموشی سے بتایا کہ مرزا پور میں ایک عورت آپ کی تصویر دیکھ کر آپ پر عاشق ہوگئی ہے۔ فراق صاحب نے اس عورت کے فرضی پتے پر، اس کو تحفے تحائف بھیجنے شروع کر دیے جو یار لوگ ہڑپ کر جاتے۔ ایک دن اس نادیدہ عورت کے حسن کی تعریف میں ایک نظم تصنیف کی اور شعبہ اردو میں ہم لوگوں کو سنائی۔ کچھ دنوں تک یہ سلسلہ چلتا رہا۔ پھر ایک دن دیکھا کہ فراق صاحب برافروختہ شعبۂ اردو میں چلے آرہے ہیں اور آکر انھوں نے خود ہی انکشاف کیا کہ'' سالوں نے مجھے بے وقوف بنایا تھا بیڑا داد کھیور ریٹائرمنٹ کے بعد میرے اتنے پیسے برباد ہوگئے۔'' اب اس درمیان میں جو ریسرچ

اسکالر ان سے ملا ہوگا، یہ واقعہ ضرور فراق صاحب نے اس سے بتایا ہوگا۔ اب بعد کی بات اس طالب علم کو کیا معلوم۔

فراق صاحب بے حد ذہین اور طباع تھے مگر اسکالرشپ سے انھیں تقریباً نفرت تھی۔ وہ بات بات پر کتابوں کے نام گنوانے والوں اور ریسرچ کرنے والوں سے بے حد چڑھتے تھے۔ شعبۂ انگریزی کے ایک استاد جو بار بار ہر موقع پر کتابوں کے صفحات اور اڈیشن بتاتے رہتے تھے اور واقعی بڑے عالم تھے، ان کے متعلق فراق صاحب کلاس میں اکثر یہ جملہ دہراتے تھے کہ

"فلاں صاحب ایسے گدھے ہیں۔ جن پر کتابوں کا بوجھ لدا ہے۔"

فراق صاحب کتابیں پڑھنے سے زیادہ سوچنے کے عادی تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ کتابیں پڑھتے ہی نہ تھے۔ مگر جو کچھ پڑھتے تھے، اس پر اتنے زاویے سے سوچ لیتے تھے کہ بڑے بڑے محققین اور ناقد، ان کے تجزیوں اور تعبیرات (Interpretations) سے حیران رہ جاتے تھے۔ رومانوی شعراء فراق صاحب کے محبوب شعرا تھے اور انھوں نے اپنے شعری نظریات اور رویے انہیں شعرا سے بنائے تھے۔ اگرچہ انھوں نے یہ بات کہیں لکھی نہیں ہے مگر وہ خود کو اردو شاعری کا ورڈ سورتھ سمجھتے تھے۔ ورڈ سورتھ کی نیچر شاعری پر ایک مرتبہ لکچر دیتے ہوئے انھوں نے دلچسپ بات کہی تھی کہ جب میں ورڈ سورتھ کی نیچر شاعری پڑھتا ہوں تو مجھے بچپن میں اپنے گھر سے بیل گاڑی پر بیٹھ کر اسکول جاتے ہوئے جو جنگل پڑتا تھا، وہ مجھے Haunt کرتا اور جب میں Three Years She Grew اور دوسری لوسی پوئمز پڑھتا ہوں تو برسات میں وہی بھیگتا ہوا جنگل یاد آتا ہے، میری شاعری میں جو پیڑ پودوں اور جنگل کی بات آتی ہے۔ وہ سب میرے بچپن اور ورڈ سورتھ کی شاعری کے اثر سے ہے۔ انھوں نے کبھی کبھی ورڈ سورتھ کے بہت سے مصرعوں کے ترجمے بھی اس خوبصورتی سے کر لئے ہیں کہ اب وہ بالکل انہیں کی ملکیت ہو گئے ہیں۔

جو آنکھ جاگتی رہی ہے آدمی کی موت پر
وہ ابر رنگ کو بھی دیکھتی ہے سادہ تر

The clouds that gather round the setting sun
Do take a somber closing
From an eye that hath kept watch over man's Mortality
(Wordswarth)

لیکن غم اور تصور غم کے لئے انھوں نے کیٹس کو چنا تھا۔ کیٹس کے بہت سے مصرعے ان کی نظموں اور غزلوں میں بولتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

ع ہوائیں نیند کے کھیتوں سے ہو کے آتی ہیں

Drowsed with the fumes of Poppies

(To Autumn)

یا فراق صاحب کا بہت مشہور شعر

زندگی کیا ہے اس کو آج اے دوست

سوچ لیں اور اُداس ہو جائیں

کیٹس کی مشہور نظم Nightingale کے ایک مصرع

'Where to think, is to be full of sorrow'

کا تقریباً ترجمہ ہے۔ اسی طرح ان کی مشہور نظم " ترانۂ خزاں" شیلی کی مشہور نظم Ode to the west wind سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ جس کا ذکر نظم میں موجود بھی ہے۔ رومانوی شعراء کا یہ اثر فراق صاحب کی شاعری کے ہر موڑ پر موجود ہے اور اس کا وہ اظہار بھی کرتے رہتے تھے۔ پھر کچھ دنوں تک ان پر Donne کی میٹا فیزیکل شاعری کا بھی اثر رہا، جب وہ تفکر اور گہرائیوں کی باتیں سوچ کر غالبؔ کی فکری پرواز سے مقابل ہونا چاہتے ہیں۔ اسی وقت وہ بلیک (Blake) سے بھی متاثر ہوئے۔

ایک مرتبہ انھوں نے ایک شعر کہا اور ہم لوگوں کو شعبۂ اردو میں سنانے آئے۔ شعر یوں تھا:

ہے کلامِ فراق ، وہ جنگل

جو ہے قانون و قاعدے سے بری

ہم لوگوں نے متفقہ طور پر یہ کہا کہ اس کا مطلب یہ ہوا کہ آپ شاعری کی موشگافیوں کے قائل نہیں ہیں اور اچھے معنی اور فکری ابعاد کیلئے غالباً عروض و بحر، ردیف و قافیے کی پابندیوں کو خاطر میں نہیں لاتے۔

"جی نہیں" فراق صاحب زور سے گرجے۔

"میں سمجھتا تھا کہ آپ لوگ یہی کہیں گے"۔

کیا آپ نے کبھی جنگل دیکھا ہے؟ اس کی قوت نمو پر غور کیا ہے۔ اسے کوئی قاعدے قانون سے نہیں لگاتا۔ مگر اس کی طاقت دیکھو کہ باوجود پتھریلی اور مرتفع زمین ہونے کے بھی ہر درخت آسمان کو چھوتا نظر آتا ہے اور پھر اس کا گمبھیر پن اس کی Serenity روح کو ڈہکاتی ہے۔ تو جناب میرا مطلب یہاں یہی ہے۔ ہم سب لوگ ان کی طباعی پر متحیر رہ گئے کہ اس تاویل نے اب فراق صاحب کی شاعری کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ فراق صاحب کے زمانے میں اردو کے چھٹ بھیّے شاعر، جو اُن کے سامنے کچھ کہنے کی جسارت بھی نہ کر سکتے تھے، ان کے مرنے کے بعد فراق صاحب کے اس شعر کو لیکر پورے پورے مضامین لکھنے لگے اور یہ ثابت کرنے لگے کہ فراق صاحب نے تو اپنی شاعری کا خود ہی فیصلہ کر دیا ہے کہ وہ اردو شاعری کے قاعدے اور قانون کو نہیں

مانتے اور اس میں خرابیاں موجود ہیں ۔ ہندوستان کے ایک جدید ناقد نے فراق صاحب کے مرنے کے بعد ان کو پاکستان کے ایک معمولی شاعر، احمد مشتاق سے بھی کمتر درجے کا شاعر کہا ہے۔ آپ حضرات ذرا اپنے ذہنوں کو ٹٹولیں اور یاد کریں کہ آپ کو فراق صاحب کے کتنے اچھے شعر یاد ہیں اور پاکستانی شاعر احمد مشتاق کے کتنے شعر یاد ہیں؟ کم از کم مجھے احمد مشتاق کا کوئی شعر یاد نہیں بلکہ جب میں نے جدید ناقد کا یہ جملہ پڑھا تو تلاش کرنے لگا کہ یہ احمد مشتاق کون شاعر ہیں اور کتنے دنوں سے شاعری کرتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ پاکستان میں انھیں فیض کے مقابل کا شاعر مانا جاتا ہو یا ان سے بھی بڑا۔

کبھی کبھی فراق صاحب اپنی شاعری کے لئے جواز تلاش کرنے نکلتے تھے تو عجیب عجیب طرح کی باتیں ڈھونڈ نکالتے اور اسے اپنی شاعری کے Defence میں پیش کرتے۔ مثلاً جب انھوں نے "روپ" کی رباعیاں لکھنی شروع کیں تو سچ بات یہ ہے کہ جوش کی رباعیات کے مجموعے جنون و حکمت اور سنبل و سلاسل کی رباعیوں کی ریس میں انھوں نے "روپ" کو یونیورسٹی سے ایک ہفتے کی چھٹی لے کر گھر پر بیٹھ کر لکھنا شروع کیا تھا۔ جنون و حکمت پہلے چھپی پھر سنبل و سلاسل۔ اب مشکل یہ تھی کہ جوش سے اردو کے عام رنگ میں بازی لے جانا آسان نہ تھا۔ چنانچہ فراق صاحب نے اپنے خیال میں ایک نیا راستہ اس طرح نکالا۔ روپ کے مقدمے میں انھوں نے اردو شاعری میں ہندوستانی عناصر کی کمی کا اشارہ یوں کیا ہے۔

> "لیکن جہاں تک ایسی شاعری کا تعلق ہے جسے ہم صحیح معنوں میں ہندوستانی کہہ سکیں، جس میں یہاں کی ٹھنڈک اور گرمی ہو، ہندوستان کی مٹی کی خوشبو ہو، یہاں کی ہواؤں کی لچک ہو، جو یہاں کے آکاش، سورج اور چاند ستاروں کا آئینہ بنے اور ان کو آئینہ دکھائے، جس میں وہ مخصوص احساسات حیات، کائنات ہو جو کہ رگ وید سے لے کر تلسی داس اور سور داس اور میرا بائی کے کلام میں نظر آتا ہے۔ تو یہ صفات اردو شاعری میں ابھی بہت کم آئے ہیں۔ اردو کو سنسکرت اور ہندی شاعری دونوں کی قدروں سے استفادہ کرنا ضروری ہے۔ صرف بھاشا کی شاعری سے استفادہ کرنا، اردو شاعری کو ہندوستانی کلچر اور اس کی روح کا صحیح نمائندہ اور آئینہ دار نہیں بنا سکتا۔"
>
> (مقدمہ روپ، پہلا ایڈیشن)

یہ باتیں اس لئے خاص طور پر لکھی گئی ہیں کہ روپ کی رباعیوں کا خیال اور مسالا کالی داس کے ناٹکوں، رام چرت مانس کی امیجز وغیرہ سے براہ راست لئے گئے تھے۔ خیال دوسروں کے ہیں، اور اشعار فراق صاحب کے۔ ان رباعیوں میں کچھ دیسی گیتوں کے بھی چربے ہیں اور کچھ بھاشا کے بھی۔ ایک دلچسپ بات اور سن لیجئے۔ جس زمانے میں فراق صاحب یہ ترجمے ٹائپ کی رباعیاں کہہ رہے تھے، مجھے اپنے دوست مصطفیٰ زیدی (تیغ الہ آبادی) کے ساتھ دو تین مرتبہ، فراق صاحب

کے یہاں جانے کا موقع ملا۔ دیکھا کہ کوئی سنسکرت کا طالب علم بیٹھا، شکنتلا، کمار سمبھو، رہتو سم ہار اور دوسری کتابوں سے اشعار کا مطلب پڑھ کر فراق صاحب کو سناتا اور فراق صاحب جس سچویشن کو پسند کرتے اُسے اردو میں لکھ لیتے۔ غالباً یہی سچویشنز اور مناظر بعد کو روپ کی رباعیوں میں ڈھلے۔ اگر ان کتابوں سے کوئی مقابلہ کرے تو بہت سی چیزیں ملیں گی۔

فراق صاحب نے یہ کام کر کے اردو شاعری کے ایوان میں یقیناً ایک اچھی شمع جلائی۔ انھوں نے ان رباعیوں اور اکثر غزلوں میں بھی سنسکرت کے ایسے تدبھو شامل کیے جو عوام میں رواں دواں تھے اور یہ وہی کر بھی سکتے تھے کہ ان کا زبان کے معاملے میں ہمیشہ عوامی نظریہ رہا ہے۔ ہندی والوں سے بھی ان کی یہی مخالفت تھی کہ فارسی اور عربی سے آراستہ بہت سے اردو شعرا کی طرح، ہندی نے بھی تلسی داس اور سور داس کی عوامی زبان کو چھوڑ کر ایک بناوٹی زبان اختیار کر لی ہے۔ اسی وجہ سے وہ سب سے زیادہ میتھلی شرن گپت اور پنت جی سے خفا رہتے تھے۔ زبان کے معاملہ میں، ان پر گاندھی جی کا سایہ تھا۔ اردو کی بناوٹی زبان سے بھی وہ بیزار رہتے تھے مگر اس کی تہذیب اور رکھ رکھاؤ کے وہ ہمیشہ قائل رہے۔ وہ ہندی سے برائے نام اور سنسکرت زبان سے بالکل ناواقف تھے۔ ہندی کی بھی ان کی تعلیم باقاعدہ نہ تھی۔ کچھ لوگ انہیں، ان کے دلچسپ مباحث اور مضامین کی وجہ سے انھیں سنسکرت کا ماہر سمجھتے ہیں یہ ان کی خوش فہمی ہے۔ روپ کا مقدمہ جس میں اردو شاعری میں ہندوستانی کلچر کی کمی کی شکایت کی گئی ہے، وہ صرف روپ کا Defence ہے، ورنہ اردو شاعری میں محمد قلی قطب شاہ کی ہولی، دیوالی، بسنت فصلوں اور رُتوں کے بیانات، کسی بھی اچھی ہندوستانی شاعری سے کم نہیں ہیں۔ پھر امیر خسرو، فائز، دکنی کے مرثیے، وجہی، اللہ رکھا اور سندر کلی کے بارہ ماسے، ساقی کی مثنوی، افضل کی بکٹ کہانی، نظیر اکبر آبادی کی شاعری، مثنوی میر حسن، دیا شنکر نسیم کی مثنوی، لکھنوی مرثیہ گویوں کی زبان بیان، خود دلی اور لکھنؤ کی معاشرت، سب پر ہندوستانی تہذیب کی گہری چھاپ ہے۔ فراق صاحب ان باتوں سے بے خبر نہ تھے مگر ان کو اپنی شاعری کا اس طرح کا ڈفنس ان کے خیال میں ان کا انفرادی رنگ بنا رہا تھا۔ اسلئے اس طرح کی باتیں کرتے بھی تھے اور لکھتے بھی تھے۔ اس میں کچھ جوش صاحب کو چیلنج بھی تھا۔

فراق صاحب میں مذہبی تعصب کسی طرح کا نہ تھا اور اگر تھا تو صرف اپنی شاعری کے متعلق۔ وہ بہت کم کسی کی عظمت کے قائل ہوتے۔ اردو شاعری میں سوا میر، غالب، اور انیس کے، کسی کو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ وہ ہندوستان کو ایک عظیم قوم کی شکل میں دیکھنا چاہتے تھے، جس کا ارتقاء ذہنی اور ثقافتی طور پر پہلے ہونا چاہئے کہ اسی سے قومیں دنیا میں عظیم ہوتی ہیں۔ لیکن آج کل کی سیاسی ریشہ دوانیوں سے محض اقتدار کیلئے دوڑ دھوپ، انھیں صرف پولیٹیکل جگلری نظر آتی تھی۔ سیاست دانوں میں فراق صاحب صرف پنڈت جواہر لعل کی سوجھ بوجھ کے قائل تھے۔ قائل وہ

مولانا ابو الکلام آزاد کے بھی تھے مگر اس قائل ہونے میں ان کی علمی اور ادبی شخصیت کو زیادہ دخل تھا۔ گاندھی جی کی سیاسی سوجھ بوجھ کو تو وہ اہمیت دیتے تھے مگر ان کی کارکردگی کو ایک کمزور کارکردگی سمجھتے تھے۔ کسی مسخرے نے یہ مشہور کر دیا تھا کہ گاندھی جی نے فراق صاحب کو Spoilt Genius کہہ کر اپنے سے دور کر دیا تھا۔ میں نے فراق صاحب سے جب اس کی اصلیت پوچھی تو انھوں نے اس کا انکار کیا۔ اگر چہ اس میں فراق صاحب کی عظمت کا بھی اشارہ موجود تھا۔ فراق صاحب کے لئے اسی طرح کی اور بہت سی باتیں مشہور ہیں مگر وہ تقریباً سب غلط ہیں۔ امرناتھ جھا اور اُن کی انگریزی کا مقابلہ بھی الٰہ آباد کے حلقوں میں بہت مشہور ہے کہ فراق صاحب جب ایم۔اے کا امتحان دے رہے تھے تو امرناتھ جھا نے ڈراپ کر دیا تھا کہ وہ فرسٹ کلاس نہ آسکیں گے۔ یہ باتیں کون مشہور کرتا تھا؟ کہہ نہیں سکتا۔ فراق صاحب نے ایم۔اے۔ الٰہ آباد سے نہیں آگرے سے ۱۹۲۷ء میں کیا تھا جب وہ کانپور کے کسی کالج میں انگریزی کے استاد تھے۔ امرناتھ جھا نے ان سے بہت پہلے غالباً ۱۹۱۵ء میں الٰہ آباد سے ایم۔اے۔ کیا تھا۔ اسی طرح فراق صاحب کے سلسلے میں اور بہت سی باتیں الٰہ آباد میں مشہور ہیں، جن کی صداقت پر سوالیہ نشانات لگے ہوئے ہیں۔

فراق صاحب کا پورا میک اپ، صوفیوں کے جلالی اور جمالی فقرا کی طرح تھا۔ جب وہ جلال میں ہوتے تو یہ بھول جاتے کہ وہ ایک بڑے شاعر اور یونی ورسٹی میں استاد بھی ہیں۔ وہ کیا کہہ رہے ہیں اور کس سے کہہ رہے ہیں، اس کا بھی قطعاً لحاظ نہیں کرتے تھے۔ لیکن اسی جلال میں اگر کسی نے معقول بات کہہ دی تو فوراً ان کا غصہ فرو ہو جاتا اور وہ بات تسلیم کر لیتے۔ ان کی شاعری ان کا جمالی رخ تھی۔ حسن اور جمالیات کے انھوں نے بہت سے اپنے معیار بنائے تھے اور ان سے نیچے اترنے کو وہ کسی طرح تیار نہ تھے۔ ان کی جمالیات، کسی اسکول کے تحت نہ تھی بلکہ وہ حسن مجسم کے قائل تھے۔ اب ان سے کوئی اگر کروچے، سوسن لینگر اور شلر کے نظریۂ جمال سے بحث کرتا تو اس شخص کی بھی شامت آجاتی اور تمام وجودی اور جمالیاتی فلسفیوں کی بھی۔ وہ خود کیسے بھی انسان تھے مگر انسانیت کے درد وغم اور عظمت کو جس طرح سمو کر انھوں نے اپنی فکر اور شاعری کا حصہ بنایا تھا، وہ اوپر سے اوڑھی ہوئی چیز نہیں تھی۔ فراق صاحب ذہنی اور اپنے تخلیقی عمل میں سو فیصد ترقی پسند تھے۔ انھوں نے انسانوں اور اُن کی ارتقائی تاریخ کے مسائل پر غور کیا تھا اور سوشلزم اور صرف سوشلزم کو اس دور اور آئندہ دور کے انسانوں کا صحیح حل سمجھتے تھے۔ ان کی نظمیں امرت، بنجارہ نامہ، مارکس اور دھرتی کی کروٹ، سب اس کی مظہر ہیں، جنھیں روایتی اور زمانے کا فیشن نہیں کہا جا سکتا۔ ان کی کوئی بات دلائل اور براہین سے خالی نہ ہوتی یہ اور بات ہے کہ کوئی ان سے اتفاق کرے یا نہ کرے۔ روپے پیسے کے معاملہ میں وہ بے حد کنجوس، مگر دوسرے معاملات میں معصوم صفت انسان تھے۔ ان کے پاس کسی کی بات راز نہیں رہ سکتی تھی۔ جب بیان کرنے پر آتے تو گاندھی جی سے لے کر مجنوں

گورکھپوری تک کے بہت سے ایسے معاملات بیان کرتے کہ حیرت ہوتی۔ مشتاق نقوی نے اپنی کتاب "فراق صاحب" میں بہت سے اس طرح کے عجیب و غریب واقعات لکھے ہیں مگر خیر۔ غزل اپنے تجربوں میں کتنی ہی کروٹیں کیوں نہ لے مگر فراق کا رنگ تغزل، ہر دور میں اردو غزل گوئی کا ایک کونا دبائے ہوئے بیٹھا ملے گا جس میں دھنک کے رنگ اپنے نت نئے چمکار دکھاتے رہیں گے۔

☆☆☆☆

جوشؔ کی مرثیہ نگاری پر چند باتیں

اگر چہ مرثیہ، یعنی کربلائی مرثیہ، ایک احتجاج کی صورت میں شروع ہوا تھا کہ اس کی اصل روح یہی تھی جس کا سلسلہ کربلا سے شام اور نوحۂ زینب "یا شیعر هذا کیفنا و عما بنا" سے معز الدولہ دیلمی اور سنائی غزنوی کی حدیقۃ الحقیقت و "ذکر الحسین" تک پھیلا ہوا ہے، جو بیانِ واقعہ اور مصائبِ امام کے تذکرے اور تبلیغ سے، گریہ وبکا تک پہنچا۔ مگر بعد کو، مرثیے کی اس روح اور اُس کی مقصدیت کو پسِ پشت ڈال کر واقعاتِ کربلا، پیشکش اور اظہاریت میں محض رسم پرستی اور ایک طرح سے Rituals میں محدود کر دیئے گئے اور لوگ یہ بھول گئے کہ واقعۂ کربلا، ملوکیت اور اُس کی چیرہ دستیوں کے خلاف ہی آواز بلند کرنے پر وجود میں آیا تھا، جو بقول جوشؔ، سلطانوں سے ایک ابدی جنگ سکھا گیا۔ تاہم جوشؔ کے دور میں لکھنوی مرثیہ گو اور اُن کے تابعین، جو اپنے ماحول اور رسمیات سے باہر نکل سکتے تھے، واقعۂ کربلا اور مرثیوں کو اُسی اسپرٹ کے ساتھ پیش کرتے تھے جس طرح، اُن کے پیشرو مرثیہ نگاروں نے، اپنے مرثیوں میں پیش کیا تھا اور یہی طریقہ اور صورت، اُن کے سامعین اور حلقۂ مرثیہ گویاں کو مرغوب بھی تھا کہ منْبَکا علی الحسین، ہی مرثیے کا اصلاً مقصد ہونا چاہئے۔ اور طبقۂ مولویاں بھی اسی کی تائید کرتا تھا۔ لیکن جوشؔ اور ان کے تابعین اور کچھ ہم خیالوں نے، شعوری طور پر، مرثیے کو احتجاج سے روشناس کیا۔ اِن میں جمیل مظہری، کیفی اعظمی اور صبا اکبر آبادی خاص ہیں۔ ان مرثیہ گویوں کے یہاں، یہ احساس بھی جاگا کہ حضرت امام حسین کی شہادت، محض، ایک عظیم مذہبی ہستی ہی کی شہادت نہیں، بلکہ یہ، اقدارِ انسانیت، اعلیٰ ظرفی اور انسانیت کو عزت واحترام سے زندہ رہنے کے اصولوں اور تمام شرافتوں کی بھی شہادت ہے، جس کی حفاظت، تمام انسانی برادری کا فرض ہے۔ اس طرح یہ غم، کسی ایک فرد، گھرانے یا کمیونٹی کا غم نہیں بلکہ، عالمِ انسانیت کا غم ہے۔ پھر یہی نہیں، اس دور میں سیاسی افراتفری اور حکومت کے خلاف، ایجی ٹیشن کی فضا، ہندوستان کی جنگِ آزادی کے سلسلے میں عام ہو رہی تھی، اُس نے بھی نئے مرثیہ نگاروں کو، اس سیاسی اور سماجی شعور کے ساتھ احتجاج کی طرف متوجہ کیا۔

جوشؔ کے حسین اور انقلاب، کے ساتھ، مرثیے کے سماجی تار و پود میں، اُس وقت کے ہندوستان میں ہونے والے انقلاب کی دھمک صاف سنائی دیتی ہے۔ اس کے ہلکے ہلکے اشارے، جوشؔ، آوازۂ حق (۱۹۱۸ء) میں بھی کر چکے تھے مگر حسین اور انقلاب میں اس احتجاج اور انقلاب کی صورت بہت واضح ہے۔ روایتی مرثیے بھی، انیسویں صدی کی روایت اور تہذیب کے ساتھ مجالس

اور محافلِ عزا میں جاری رہے مگر یہ مرثیے کوئی سوشل فورس نہیں رکھتے تھے بلکہ تقریباً، ان تمام مرثیہ گویوں کی نظر، میر انیس، مرزا دبیر اور اُن کے متبعین مرثیہ گویوں ہی پر تھی۔ اگرچہ، انھوں نے بھی روایتی مرثیہ گوئی میں کچھ ایجادات اور اقدام کی کوشش بھی کی۔ کچھ بہاریہ مضامین، ساقی نامہ، کچھ تغزل اور کچھ نے حالاتِ زمانہ بھی ہلکے پھلکے طور پر مرزا اوج اور نسیم امروہوی کی طرح پیش کیے مگر یہ سب ضمنی اشارے، بر سبیلِ تذکرہ تھے۔ مرثیے میں، ان سے کسی اجتماعی تحریکی صورت کا پتہ نہیں چلتا، کیونکہ، ان تمام روایتی مرثیہ گویوں کی نظر، صرف فنی طور پر مرثیہ کو عروج دینے پر تھی اور شاید، ایسے تمام مرثیہ گو، میر انیس اور مرزا دبیر ہی کو معیار بنا کر، مرثیہ گوئی کر رہے تھے۔ زبان و بیان کے بھی، یہ مرثیہ گو، وقت، سماجی تبدیلیوں سے بدلتی ہوئی زبان اور زبان کی سماجی صورتوں کے بجائے، اُس کے سکّہ بند، معیار پرست، لکھنؤ اسکول کے "معیاری شعرائے لکھنؤ" اُن کی نظر میں ہروقت رہتے۔ یہاں ضمنی طور پر، ایک بات اور محلِ غور ہے کہ جو حضرات، لکھنؤ کی معیاری زبان بنا رہے تھے، اُنکی نظر میں، صرف، شرفا ہی کی زبان تھی، جو روز بروز، وقت اور سماجی دباؤ سے سکڑتی جا رہی تھی۔ عام بول چال سے، جو، الفاظ، محاورے، لکھنوی زبان میں داخل ہونے کی کوشش کر رہے تھے، لکھنوی معیار پرست، انھیں مضافاتی، دیہاتی اور غیر معیاری، کہہ کر باہر کی طرف ڈھکیل دیتے۔ اس کوشش میں اچھے شاعر اور ادیب بھی برباد ہو گئے جن میں بڑی اچھی شعری صلاحیتیں تھیں۔ یہ شعرا، شعری اور فکری بلندیاں اور نازک خیالی، کے چکّر میں صرف زبان اور نازک خیالی، کی معیار بندی ہی میں عمر بھر لگے رہے۔ اس کی سب سے افسوس ناک مثال جلال لکھنوی اور مرثیہ گوئی میں، میر عشق اور اُن کا خاندان ہے۔ اگرچہ کوئی بھی معیار پرست، وقت کے ساتھ بدلتی ہوئی زبان کے دباؤ کو روک نہ سکا، مگر یہ لوگ، ایک طرح کی کوشش رائیگاں میں ضرور لگے رہے۔ یہ ایک عمرانی مسئلہ بھی تھا، جو ہر دور اور ہر سرزمین پر اُبھرتا ہے، جب سوسائٹی تبدیلی کے دوراہے (Cross Road) پر پہنچتی ہے۔ اس معیار پرستی میں کچھ مولوی حضرات کو بھی دخل تھا، جو اپنے منبر کی زبان ہی کو معیاری زبان سمجھتے تھے، جن کے متبعین، کچھ مجلسی حضرات، پیدا ہو بھی گئے تھے۔ بھلا، یہ لوگ مرثیے کی زبان، اسلوب اور اُس کی ساخت میں تبدیلیاں لانے کی فکر کیوں کرتے؟ ایک دلچسپ بات اور قابلِ غور ہے۔ مرثیہ، اپنے موضوع اور واقعہ اور بیانیہ کے لحاظ سے عوامی مزاج یعنی Mass Appeal کی چیز ہے کہ زیادہ سے زیادہ لوگوں کو متاثر کر سکے کہ اس میں ایک تبلیغ کی بھی صورت تھی۔ مگر مرثیہ گو، جو کچھ، اُن کے گرد و پیش عوامی زندگی میں ہو رہا تھا، تبلیغ کے جو عوامی اوزار (Tools) تھے، اُن سے پرہیز کرتے رہے۔ یہ صورت میر اور سودا یا دکنی مرثیہ گویوں کے یہاں نہیں تھی۔ پھر فکری صورتوں کے لئے بھی، ان روایتی مرثیہ گویوں کی نظر، صرف بندھی ٹکی اور چند مقبول خاص فکر اور اُن کے زاویوں سے آگے نہ جاتی۔

جو لوگ، ادب کو، جہادِ زندگی میں، محض لطف لینے اور محفل آرائی کی چیز سمجھتے ہیں اور ادب کو تبدیلی کا آلۂ کار، وقت کا مقیاس اور زندگی کی پیشکش کا ہتھیار نہیں سمجھتے، انھیں، اس بات پر حیرت ہو سکتی ہے کہ مرثیہ جیسی صنف، جو، ان کے خیال میں، محض واقعاتِ غم کے اظہار کے لئے ہے اور جو بطورِ خاص، واقعاتِ کربلا اور غم و مصائبِ اہلِ بیت اظہار تک (اُن کے خیال میں) محدود ہو، اُسے کسی فکری، سیاسی، تہذیبی اور سماجی تبدیلیوں سے کیا واسطہ ہو سکتا ہے؟ مرثیہ، کوئی سیاسی نظم نہیں۔ یہ تو ایک خاص واقعے اور غم کے اظہار کے لئے ہے اور اس کا مقصد تو صرف ثوابِ اُخروی کا حصول ہے۔ اُسے دنیا کے حالات اور مسائل سے کیا مطلب؟ مگر حقیقت میں ادب جن انسانوں کے درمیان سے آتا ہے، اگر وہ اُن انسانوں کی تہذیبی زندگی، اُن کی فکر، اُن کے حالات کے کیف و کم اور ان کے گرد و پیش کی زندگی سے بے تعلق ہے، تو اُس کا وجود بے معنی ہے اور مرثیہ، بہر حال، ادب ہی نہیں بلکہ ادبِ عالیہ میں شمار ہوتا ہے۔ اور یہ وہ باتیں ہیں، جن کا لحاظ، ہر دور میں مرثیہ نگاروں نے رکھا بھی۔ دکن سے شمال اور دلّی سے لکھنؤ، تمام مقامات پر، جو، ادبی، تہذیبی اور سماجی تبدیلیاں ہوتی رہیں، مرثیوں میں، اُن کی تصویریں، ہر دور کے مرثیہ گویوں نے کہیں شعوری اور کہیں غیر شعوری طور پر پیش کی بھی ہیں، جو ہماری بات کی توثیق کرتی ہیں۔ جوشؔ کا دور، جنگِ آزادی کی جوشش کا دور ہے۔ دیوان خانوں اور محل سراؤں میں، آسودہ اور ٹھہری ہوئی تہذیب، اقلیت میں ہو گئی تھی۔ عامۃ الناس ملک کے سیاسی حالات کے تحت سڑکوں پر نکل آئے تھے۔ اُن کے دلوں کو آزادی کے نعرے اور خون گرم کرنے کی باتیں اور صدائیں، متوجہ کرتی تھیں۔ کربلا اور واقعاتِ کربلا سے بہتر کون سا موضوع ہو سکتا تھا، جو، اُن کے ایسے عملی اور فکری جہات کو متاثر کرتا۔ جوشؔ، خود بھی شاعرِ انقلاب بن چکے تھے اور جنگِ آزادی کے فکری جہاد میں بڑھ چڑھ کر حصہ لینے والے۔ (جوشؔ کے ان مضامین کو بھی نظر میں رکھنا چاہئے جو، اس وقت انھوں نے اپنے رسالے کلیم، میں انقلاب اور ضرورتِ انقلاب سے متعلق لکھے ہیں) نظم نگاری کی مشق نے انھیں، خارجی حالات اور مسائل کو شاعری میں سمیٹ لینے کا بڑا اچھا فن عطا کیا تھا۔ چنانچہ انھوں نے، مرثیہ کے اصل انقلابی تھیم کو ایک نیا موڑ دینے کا مجموعی فیصلہ کیا۔ مرثیہ، جو روایتی مولویوں اور ذاکروں کے ذاتی اغراض و مقاصد میں اسیر ہو کر اپنے اہم مقصد، یعنی ظلم اور ظالم کے خلاف، آواز بلند کرنے کی صلاحیت کھو نے لگا تھا اور پابندِ رسوم و قیود ہو کر Rituals میں اسیر ہو کر رہ گیا تھا، جوشؔ نے اُسے وہاں سے نکال کر، اپنے اصل مقصد کی طرف لانے کی کوشش کی تاکہ مقصد "ذبحِ عظیم" کی اصل صورت واضح ہو سکے۔ اُن کی وہ تمام نظمیں، جو، متولیانِ حسین آباد سے خطاب کر کے لکھی گئیں یا "ذاکر سے خطاب" اور "سوگوارانِ حسین سے خطاب" جیسی نظموں میں، طنزیہ اشارے، ایک طرح کا احتجاج بھی ہیں اور سیاقی فکر اور شاعری کے انہدام کی کوشش بھی۔ مجھے، خود بھی، یہ ماننے میں تامل ہے

کہ مرثیہ کا اصل مقصد، صرف رونا رلانا تھا، اس لئے کہ محض رونے رُلانے سے مقصدِ ذبحِ عظیم کی تکمیل کبھی نہیں ہوگی۔ روایات اور اقوال کا حوالہ دیتے وقت، اُن تاریخی حالات کو بھی نظر میں رکھنا چاہئے، جو، بنی اُمیہ کی حکومتوں نے پیدا کر دیئے تھے، جن میں واقعۂ کربلا پیش آیا تھا۔ جنھوں نے بعد کو خاندانِ رسالت کے افراد کو خاموش طریقوں سے ختم کرنے کی سازش پر عمل شروع کر دیا تھا۔ اور جن طریقوں پر اُس شاہی نے بھی عمل کیا، جو خونِ حسین کا قصاص لینے کی مدعی بن کر آئی تھی یعنی کہ بنی عباس کی حکومت۔ خیر یہ ایک ضمنی سی بات درمیان میں آ گئی۔ جوشؔ نے مرثیوں میں جو خطابت، للکار اور رنگ و آہنگ پیدا کیا، اُس نے عوام میں خاصہ اشتعال بھی پیدا کیا۔ ایک طرف تو روایتی مرثیہ نگار، اُن کے خلاف ہوئے، تو دوسری طرف حدیث خواں ذاکر حضرات بھی۔ یہ حدیث خواں ذاکر تو پہلے ہی، مرثیوں کے خلاف تھے کہ مرثیے ہی، اُن کی حدیث خوانی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ تھے اور جب، اس طرح کے اشعار سامنے آئے۔

پھر تاب یزید ہیں دنیا کے شہریار　　　پھر کربلائے نو سے ہے نوعِ بشر دو چار

اے زندگی جلالِ شہ مشرقین دے
اس تازہ کربلا کو بھی عزمِ حسینؑ دے

پھر زندگی ہے سست و سبک گام اے حسینؑ　　　پھر حریت ہے موردِ الزام اے حسینؑ
ذوقِ فساد و ولولۂ شر لئے ہوئے　　　پھر عصرِ نو کے شمر ہیں خنجر لئے ہوئے
بل کھا رہے ہیں، رو بہ ہجوم وزر کے ناگ　　　گونجے ہوئے ہیں گنبدِ گرداں میں غم کے راگ
پھر لوٹ اُٹھی زیست کی تھامے ہوئے ہے باگ　　　تا آسماں بلند ہو، اے زندگی کی آگ

تو ایک طرف تو مولوی حضرات بھڑ کے اور ایک طرح کی کانا پھوسی (Whis- Per Compaign) کی فضا بنانے لگے کہ اس میں مُنبکا علی الحسین کہاں ہے؟ یہ تو امام حسین کی عظمت پر ایک طرح سے حرف لاتا ہے کہ اُنھیں ایک طرح کا سیاسی لیڈر بنا تا ہوا۔ یہ بھی کہ "کربلائے نو" کیا معنی؟ کربلا تو ایک ہی ہے۔ کچھ اسی طرح کے اعتراضات بھی منبر سے ہوئے کہ "اب کربلا نہ ہوگی کبھی کربلا کے بعد" (یہ بات عام لوگوں کو زیادہ اپیل بھی کرتی ہے) یہ بھی کہ جوشؔ نے عام سیاسی لیڈروں کا معیار حضرت امام حسینؑ کے لئے اپنے مسدس میں قائم کیا ہے جو امام کی توہین ہے (اگرچہ امام، لفظ بھی عربی میں لیڈری کا مترادف ہے بس ذرا مذہبی احترام کے ساتھ)۔ دوسری طرف ٹٹ پونجیے شاعر، جو، جوشؔ کی فکر اور شعری بلندیوں کو نہ پہنچ سکتے تھے، اور نہ اُن کے پاس الفاظ کا وہ ذخیرہ تھا، جو، جوشؔ اپنے مرثیوں میں صرف کر رہے تھے، تو، ان لوگوں نے جوشؔ کے مرثیوں کو اپنے نزدیک ایک تحقیر آمیز اصطلاح کے ساتھ، بجائے مرثیہ کہنے کے "مسدس" کہنا شروع کیا۔ گویا جوشؔ کے یہ تمام مرثیے، مرثیے ہیں ہی نہیں۔ تیسری طرف مسلمانوں کا جاگیردارانہ اور

متمول طبقہ بھی جوش کے خلاف ہوا کہ یہ شاعری تو، جاگیرداری، تمول، امارت، سب کو چیلنج کررہی ہے۔ مرثیوں کی محفل تو ابھی تک، گردن ڈالے ہوئے روتے اور بسورتے ہوئے لوگوں کی محفل تھی جنھیں، کچھ بھی معلوم نہیں تھا کہ زندگی کہاں جارہی ہے اور کون اور کیوں، ان کا استحصال کررہا ہے؟ جوش کے یہ مرثیے تو عوام کو باشعور اور باخبر بنا سکتے ہیں اور اس بندھے ٹکے جاگیردارانہ اصولی سماج میں تزلزل پیدا کرسکتے ہیں۔ بھلا ایسے پیچیدہ سماجی ماحول میں، جوش کا انقلابی مرثیہ 'حسین اور انقلاب' کیا پسند کیا جاتا، جس میں نہ چہرہ، نہ سراپا، نہ جنگ، نہ رونے دھونے کا مسالا، جو لکھنؤ میں معیاری مرثیوں کا تسلیم شدہ مسالا تھا۔ مگر ترقی پسند طرز فکر نے، ان اعتراضات کی کوئی پروا نہیں کی کہ نئی نسل، اس طرح کے خیالات کے ساتھ تھی اور اُس نے جوش کے پیش کئے ہوئے نمونوں کو اپنایا بھی اور انگیز بھی کیا۔ اور پھر یہی جدید مرثیوں کا طرز اور رنگ و آہنگ بنا۔ ایک باریک بات اور کہ اس طرز نگارش نے خاندانی اور موروثی، مرثیہ گوئی کو بھی زک پہنچائی۔ اب مرثیہ، وراثت اور میراث کی حدوں کو توڑ کر شعری بلندیوں اور فکری صورتوں کا بادیہ بن گیا جو نئی زندگی سے آتی ہوئی ملکی سیاست اور بدلتے ہوئے نئے سماج کی دھمک کے ساتھ تھا۔ مرثیہ اب بصرف مظلومیت کا اظہار نہیں تھا بلکہ 'سربکف' ہونے کا متقاضی ہوا۔ جوش نے مرثیے کو، جبر و استبداد کے خلاف آواز بلند کرنے اور صف آرا ہونے کے مزاج سے آشنا کیا اور مرثیہ 'سربجیب' کے بجائے 'سربکف' ہونے کی تبلیغ کرنے لگا۔ ہمت اور جوانمردی کے ساتھ، جہاد زندگی میں کود کر، حالات سے مقابلہ کرنے کا متقاضی ہوا۔ ایک تبدیلی اور آئی کہ مرثیہ جذبات سے زیادہ عقل اور عقلیت پسندی (Rationalism) کی طرف متوجہ ہوا۔ جنگ آزادی کی اندرونی آگ نے، ان نئے مرثیوں میں للکار بھی پیدا کی، جو روایتی مرثیوں کے رجز کے تفاخر سے الگ ایک منزل تھی اور جو، واقعات کربلا کی تمثیل اور اشاروں سے مادی وسائل اور امکانات کی معیت کی للکار تھی جس میں موت کی کوئی اہمیت نہیں رہ گئی جیسا کہ کربلا میں فوج حسینی کے بہتر ۷۲، افراد نے کر دکھایا۔ مرثیہ 'موجد و مفکر' کا ایک بند، جوش کی ایسی ہی تبلیغ کی تصدیق کرتا ہے۔

زندگی کیا؟ موت سے لیتا ہے ٹکر آدمی | کر دیا تو نے یہ ثابت، اے دلاور آدمی
لشکروں کو روند سکتے ہیں، بہتر ۷۲ آدمی | کاٹ سکتا ہے، رگ گردن سے خنجر آدمی

ضعف، ڈھا سکتا ہے، قصرِ افسر و اورنگ کو
آبگینے توڑ سکتے ہیں، حصارِ سنگ کو

اسی وقت ایک تبدیلی اور آئی۔ معاشرہ، مقامیت سے نکل کر عالمیت کے دائرے میں داخل ہو رہا تھا۔ شخصیت، کردار سازی کے لئے کوشاں تھی کہ ملک و قوم پر وقت پڑا تھا جس کا تدارک ایک پختہ کردار اور عالمی برادری کے احساس کے بغیر نہیں کیا جا سکتا تھا۔ شاید 'خطاب' لفظ کو جوش نے اسی لئے بار بار

استعمال کیا ہے کہ اسے وہ ہندوستان کی محکوم قوم کے لئے ایک انتہا بھی سمجھتے تھے۔ مرثیے کو بھی جوش، صرف 'مقامی' اور "کمیونٹی" کی چیز بنا کر رکھ دینے کے خلاف تھے۔ اس میں ایک آفاقی کیفیت اپنے جملہ صفات کے ساتھ، وہ پیدا کرنا چاہتے تھے۔ واقعۂ کربلا صرف اسلام کا المیہ نہیں بلکہ جوش، اسے عالمِ انسانیت کا المیہ سمجھتے ہیں اور ان کی اس سوچ پر، عقلیت، روشن خیالی، اجتماعی غم اور انسانی عظمت کی پرچھائیاں ہیں۔ یہ سوچ، صرف 'کمیونٹی' کی جذباتی اور محدود سوچ نہیں، جو عقیدے کی فکر اور جذبے سے سوچی جاتی ہے۔ "بقوم پکارے گی ہمارے ہیں حسین" میں وہی انسان کا اعلیٰ اور ارفع تصور شامل ہے، جو قدروں اور انسان دوستی کے جذبے سے آئے گا۔ والہانہ ڈھنگ سے جذبات کی رو کے ساتھ نہیں۔ انیس و دبیر کے لکھنوی کی محدود حسینیت میں یہ خیال، اس طرح پیدا نہیں ہو سکتا تھا کہ اس حسینیت میں محبت، اخوت، انسان دوستی، جدوجہد کے راستوں سے انسان کو اپنی طرف ملتفت اور متوجہ کرتی ہے جس کے گرد ایک عالمی ہالہ بھی ہے مگر ایک حل کے ساتھ اور یہ حل، معرکۂ کربلا ہے جس میں غلامی سے نجات کا ایک راستہ ملتا ہے۔ جوش کے مرثیوں پر ایک طائرانہ نظر ڈالکر بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ، اس کی جہد مسلسل، اس کے روشن افکار اور اس کی مقدرت کی جو تصویریں جوش نے اپنے مرثیے، عظمت انساں، میں پیش کی ہیں، یہ تجزیاتی اور کسی حد تک انسان کی فکری اناٹومی (Anatomy) شاید ہی کسی مرثیے کیا، کسی بھی اُردو نظم میں ملتی ہو؟۔ یہاں صرف چند اشعار پیش کئے جاتے ہیں۔

کرۂ ارض و سما، کھول رہا ہے انساں
اس خموشی میں فقط، بول رہا ہے انساں
آدمی، صاحب گیتا و زبور و قرآں
کفر ہے اس کی صباحت، تو ملاحت انساں
بانی دیر و حرم، واضع ناقوس و اذاں
خالق اہرمن و موجد حرف یزداں
جنبش نبض مکاں، روح زماں ہے انساں
خاک ہے تاج کل، شاہ جہاں ہے، انساں
حاکم کون و مکاں، ناظم دوراں انساں
خاک اک رحل سبک سیر ہے، قرآں انساں
خطبۂ حضرت خلاق کا منبر انساں
انتہا یہ کہ محمدؐ سا پیمبر انساں

انسانی عظمت کی اس تحلیل و تشریح کے ساتھ، ہندوستان میں جو برٹش سامراج کے خلاف آندھیاں چل رہی تھیں، جوش نے اپنے مرثیوں میں، اُن کے اثرات اور اُن صورتوں کے اشارے

بڑے فن کارانہ طریقے سے کہے ہیں، جو کبھی براہ راست اور کبھی معروضی ڈھنگ سے آتے ہیں، چند مثالیں دیکھتے ہیں۔

طاقت سی شے کو خاک میں جس نے ملا دیا
تختہ اُلٹ کے قصرِ حکومت کو ڈھا دیا
جس نے ہوا پہ رعب امارت اُڑا دیا
ٹھوکر سے جس نے افسرِ شاہی گرا دیا

●

یہ صبح انقلاب کی جو، آج کل ہے ضو
یہ جو مچل رہی ہے صبا، پھٹ رہی ہے پَو
یہ جو چراغِ ظلم کی تھرّا رہی ہے لَو
در پردہ، یہ حسینؑ کے انفاس کی ہے رو

●

تاخیر کا یہ وقت نہیں ہے دلاورو
آواز دے رہا ہے زمانہ، بڑھو بڑھو
ہاں زخم خوردہ شیر کی ڈھکار دوستو
جھنکار، ذوالفقار کی جھنکار دوستو
وہ فوج ظلم وجور ہوئی مائل گریز
اے خون اور گرم ہو، اے نبض اور تیز

یہ اشعار، الفاظ اور خیالات، ہندوستان کی جنگ آزادی کے مختلف محاذوں کے مذاکرے بھی ہیں اور معاشرے میں جو انقلاب کی گونج اور آہنگ تھے، اُن کا اظہار بھی۔ ساتھ ہی ساتھ، اُسوۂ حسینی کے راستے عوام الناس کی کردار سازی کی اجتماعی سعی بھی، جو واقعۂ کربلا اور حسینؑ کی کارکردگی کی علامتوں کے ساتھ ذوق اُبھرتی نظر آتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ، الفاظ میں سیاسی نعروں کی کیفیت بھی ہے، جو، اُس وقت کی فضا میں عام ہورہی تھی۔ "پیغمبرِ جہاد و خداوندِ انقلاب" جیسے ٹکڑے، اسی وجہ سے ذہن میں آئے تھے۔ اور یہی باتیں حلقۂ مولویاں کو بھڑکاتیں، کہ ان الفاظ اور اشاروں سے، واقعۂ کربلا اور اُسوۂ حسینی کی کارکردگی میں دنیاوی صورتیں پیدا ہوتی ہیں، جبکہ، ذکرِ حسینؑ اور کربلا صرف دین اور عاقبت سنوارنے کے لئے ہیں دنیا سے اسے ملوث نہیں ہونا چاہئے۔ یہ لہر کچھ تو تصوف کے راستوں سے آئی تھی اور کچھ اپنی اجارہ داری کی شکست کے خوف سے حلقۂ مولویاں اور ذاکرین میں پیدا ہوئی تھی کہ تاویلات اور اختراعات کو وہ صرف اپنا حق سمجھتے تھے۔ ایک دلچسپ بات اور ہے کہ

مرثیوں میں عام طور پر "تاج" اور افسر شاہی، کی مخالفت بھی ہے لیکن شاہی عادات و اطوار کی محبوبیت بھی روایتی مرثیوں میں موجود ہے۔ یہ بات لکھنؤ کے مرثیوں میں بہت عام ہے۔ یہ کیا ہے؟ شاید، یہ ایک نفسیاتی اور سماجی، ملا جلا مسئلہ ہے، جس پر بحث کا یہاں محل نہیں۔ لیکن جوشؔ کے مرثیوں میں، شاہی عادات و اطوار اور تہذیبی زندگی کے اشارے کہیں نہیں کئے گئے۔ وہ ہو بھی نہیں سکتے تھے کہ جوشؔ کے گردو پیش نہ تو شاہی رہ گئی تھی اور نہ وہ تہذیب۔ اسلام میں شاہی کا کوئی تصوّر نہیں۔ اگر چہ اُمرائے بنی اُمیّہ اور بنی عباس، دونوں نے باقاعدہ شاہی قبول کر لی تھی جس کی ابتدا، امیر معاویہ سے ہوئی، مگر یہاں، اس مسئلے پر کوئی بحث نہیں کی جاتی۔

کربلا کا تذکرہ، تمام مرثیوں میں بار بار آتا ہے۔ شاید ہی دنیا کی کسی جنگ کو پس منظر کے طور پر، اتنی بار اور اتنے مختلف طریقوں اور زاویوں سے استعمال کیا گیا ہو، جس طرح کربلا، لفظ اور اُس کی مختلف پچویشن کا استعمال، اردو شاعری اور مرثیوں میں خاص طور پر ہوا ہے۔ کبھی استعاروں میں، کبھی پیاس، ظلم وستم اور مصائب کا پیکر بنا کر اور کبھی علامتی طور پر۔ کچھ شعرا نے اپنے مقصد میں شدت پیدا کرنے کے لئے، اس لفظ کو توڑ کر، کرب و بلا بھی بنایا۔ جوشؔ نے بھی اپنے مرثیوں میں کربلا کا ذکر بار بار کیا ہے مگر جوشؔ کی کربلا، زیادہ تر حقیقی معنوں میں ٹھوس (Concrete) ڈھنگ سے آئی ہے۔ جس میں تاریخیت اور واقعیت کی پہلودار تصویریں ایک چیلنج کے ساتھ اُبھرتی اور حرکت کرتی نظر آتی ہیں۔ کہیں یہ کربلا، کردار کے اظہار کے لئے ہے، کہیں اُسوۂ حسینی کی پیروی کے لئے اور کہیں حق تلفی، نامردی اور شہنشاہیت سے ٹکر لینے کے لئے ہے۔ مگر جوشؔ کی کربلا میں احساسِ شکست، یاس و افسردگی کا تاثر کہیں نہیں ابھرتا کہ اُس کے پیچھے مقصد کی کامیابی ہے۔ ایک چیلنج اور سر بلندی کی نمود ہے جس سے مظلومی کے بجائے ہمت اور افتخار کی صورت بنتی ہے۔ جوشؔ کے مرثیوں میں ایسے مصرعے اور اشعار بار بار آتے ہیں اور ہر جگہ اُن میں ایک نئی دنیا، ایک نئی معنویت و کیفیت نمایاں ہوتی ہے جس میں پس منظر میں اسلامی شعار، ایمانی تمکنت اور ایمان کی استقامت سب پیر جمائے کھڑے ہیں جو ایک عام زندگی کو بھی طاقت عطا کرتے ہیں۔

ع ۔ کربلا، اک ابدی جنگ ہے سلطانوں سے
ع- کربلا، تاج کو برداشت نہیں کر سکتی

کربلا، ایک زلزلہ ہے، محیطِ دوراں
کربلا، طبل پہ ہے ضربتِ آوازِ اذاں

کربلا جرمنِ سرمایہ پہ ہے برقِ تپاں
کربلا، جراتِ انکار ہے، پیشِ سلطاں

●

اے محمدؐ، موت وہ تیرے نواسے کو ملی
اللہ اللہ، روشنی تیرے چراغِ ذہن کی

آج تک جس سے درخشاں ہے ضمیرِ آدمی
کربلا کی دھوپ پر، چھٹکی ہے، اب تک چاندنی

یہ، اَنّی پر سر نہیں، تیرے اَنا کا تاج ہے
کربلا، تیرے نظامِ فکر کی معراج ہے

●

ہمتِ نوعِ بشر کی انتہا ہے کربلا
آسمانِ زندگی پر کہکشاں ہے کربلا
حفظِ ناموسِ بشر کی پاسباں ہے کربلا
کربلا کی خاک میں اشکوں کی طغیانی بھی ہے

تو سمجھتا ہے، فقط، ماتم سرا ہے کربلا؟
فرقِ استبداد پر، گرزِ گراں ہے کربلا
خون کے دھارے پہ بنتی داستاں ہے کربلا
کربلا کی آگ میں تلوار کا پانی بھی ہے

●

جوشؔ کی یہ کربلا، مظلومیت اور ماتم سرائی کی داستاں نہیں سناتی بلکہ ظالم سے ظلم کا بدلہ لینے اور کردار شہدائے کربلا کی ایسی تاسی کرنے کے لئے تیار کرتی ہے، جس میں "لشکروں کو روند سکتے ہیں بہتّر آدمی" والی ہمت اور جذبۂ شہادت بھی موجود ہے۔

ایک بات اور جوشؔ کے یہاں قابلِ غور ہے۔ جوشؔ نے اپنے مرثیوں میں عنوانات قائم کرکے، اُن میں جدید نظم کی شکل پیدا کی۔ اگرچہ مرثیوں میں عنوانات کا سلسلہ نیا نہ تھا کہ دکنی مرثیوں میں بھی عنوانات قائم کئے جاتے تھے مگر جوشؔ نے نئی نظم نگاری کے لوازم کے ساتھ، یہ صورت پیدا کی جس میں خارجی محسوسات، مادّی اور عقلی دلائل کے ساتھ مرثیوں میں داخل ہوئے اور دلائل و براہین کے سلسلے حقیقی، عقلی اور جذبات سے بنتی ہوئی کیفیات اور صورتوں سے نظم اور واقعات کی ارتقاپذیر صورتوں کی طرف لے کر چلتے ہیں۔ ایک مشکل یہ بھی تھی کہ مرثیہ، بیانیہ کو چھوڑ کر صرف علامتوں، اشاروں اور الفاظ کی اندرونی تہوں کے ساتھ، مقصدی تکمیل سے نہیں گزر سکتا تھا۔ اس لئے کہ یہاں سامعین کے جذبات پر بھی نظر رکھنی تھی اور انھیں برانگیختہ اور انگیز بھی کرنا تھا کہ باوجود اپنی تمام ادبی صورتوں اور تکمیل کے، مرثیہ ایک مقصدی شاعری (Purposive Poetry) بھی ہے۔ اس لئے نئے مرثیے نے (جوشؔ کے ساتھ اور بعد کو بھی) اپنا بیانیہ تو نہیں چھوڑا مگر اُس نے اپنی وہ تطویل چھوڑ دی، جو روایتی مرثیوں نے، واقعات کی کڑیوں اور سلسلوں کو، روایات سے جوڑ کر، بیانِ واقعہ میں پھیلاؤ پیدا کرنے کے لئے استعمال کیا تھا۔ اس میں اُس تعینِ وقت (Duration) کو بھی دخل تھا، جو مجلس کے اختتام تک سامعین کو باندھے رکھنے کا وقتی تعین (Duration) بھی تھا۔ یہ پھیلاؤ، کبھی، کسی پہلوان کی جنگ، کبھی جنگ کے کرتب اور کبھی کسی بیرونی کردار کے میدانِ کربلا میں آموجود ہونے سے پیدا ہوتا تھا۔ (جیسے قاصدِ صغرا یا ایک عیسائی جوان کا اچانک میدانِ کربلا میں آجانا)۔ ایسی صورتوں میں بھی شعری لوازم ملحوظ رکھے جاتے، اگرچہ شاعر واقعہ بیان کرنے پر اپنے ذہن کو زیادہ مرکوز رکھتا۔ یہ کوشش کبھی کبھی مرثیہ نگار کو ناظمِ محض یا واقعہ

نگاری کا روایتی مقلد بھی بنا دیتی ۔ جوشؔ اور اُن کے متبعین یا بعد کو، ان صورتوں کو اپنانے والے مرثیہ نگاروں نے ایسی تمام باتیں چھوڑ دیں ۔ صرف آوازۂ حق میں تو جوشؔ نے ، ایک پہلوان بن قُطبہ کی جنگ نظم کی ہے ، باقی اپنے کسی مرثیے میں ، جنگ وجدل ، یا پہلوانوں کے مقابلے یا واقعہ نگاری کی کسی رسم کی پابندی نہیں کی ۔ ہاں ، اس کی جگہ ، انھوں نے ملک ، قوم اور انسانیت کی بدلتی ہوئی تاریخ ، اطوار و کردار کو نظر میں رکھ کر ، حالات کو ساتھ لیا ہے اور اُن کی اظہاریت کیلئے الفاظ بھی تعقلی ، تفہیمی اور تیقنی (Convincing) ڈھنگ کے لئے ہیں جو اپنے میک اپ اور اندرونی کیفیات سے سامعین کو متوجہ بھی کرتے ہیں اور حالات کے خلاف ، صف آرا ہونے کے لئے اُکساتے بھی ہیں ۔ اور تاریخ کے اتار چڑھاؤ کا بھی اندازہ کراتے جاتے ہیں ۔ مرثیہ موجد و مفکر ، سے مثالیں دیکھتے ہیں ۔

ہاں اُسی کے دور میں کھیتی پہ چھایا تھا جنوں ۔۔۔ آدمی پر چل گیا تھا ، حُبِّ دولت کا فسوں
بج رہے تھے منبروں پر سیم و زر کے ارغنوں ۔۔۔ حملہ آور ہوگئی تھی ، دین پر دنیائے دُوں
ظلمتوں کے تخت لگے تھے روشنی کے سامنے ۔
موت منھ کھولے کھڑی تھی زندگی کے سامنے

جہل پھر رکھے ہوئے ہے علم کے سر پر قدم ۔۔۔ خاک میں پھر مل چکا ہے آدمیت کا بھرم
زندگی پر مارتے پھرتے ہیں ٹھوکریں پھر درم ۔۔۔ کھل چکا ہے پھر دلِ انساں میں سونے کا علم
پھر دفِ زر بج رہا ہے شور ہے اشرار کا
صف شکن یہ وقت ہے ، پھر تیغ کی جھنکار کا

یہاں شعری کیفیات اور بلندیاں ، باشعور قارئین اور سامعین کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں اور اُسے تصورات کی پرتوں میں اس طرح باندھے رہتی ہیں کہ کربلا سے ہندوستان کی جنگِ آزادی تک ایک واقعاتی تسلسل ، حالات اور تاریخ کے پیچ وخم اور زمانی فاصلوں کے ساتھ ڈوبتا ابھرتا رہتا ہے ۔ مرثیہ اور کربلائی مرثیہ جیسی نظم ، بغیر جذباتی شمولیت ، ہم آہنگی اور قاری یا سامع کی شراکت کے ، اتمام اور اپنے مقصد کو نہیں پہنچتی کہ مرثیہ گو ، اگر سامعین کے جذبات ، ہیجان ، سکون اور لمحاتی فرحنا کی جو کامیابی کے تیقن کا جواز لے کر مرثیوں میں موجود ہوتی ہے ، اپنے خیالات اور فکر کو نہیں موڑتا تو تخلیق ایک طرح سے دولخت ہو جائے گی ۔ قاری الگ اور تخلیق الگ ۔ دوسری تخلیقی یا بیانیہ نظموں میں سامع اور قاری کی وابستگی کی اتنی ضرورت نہیں جتنی کہ مرثیہ میں ہوتی ہے جس میں ایک تقدس اور احترام کا جذبہ بھی ایک خاص فکر کے سامع کیلئے ثوابِ اُخروی کے ساتھ لگا رہتا ہے ۔ جوشؔ کیا ، تمام مرثیہ نگار ، یہ بات اچھی طرح جانتے تھے ۔ اسی لئے مرثیوں میں ، الفاظ ، اکثر TURNING POINT اور پیچ بھی ہوتے ہیں اور پھر بیانیہ کے وھیکل (VEHICLE) جو سادی واقعہ نگاری یا قصہ گوئی کی ترسیل سے قدرے الگ ہو جاتے ہیں ۔ پھر ، ان کے وھیکل بھی وہ نہیں ہوتے جو مرثیے کے

ہوتے ہیں۔ اوپر کے اشعار، کی گونج میں واقعیت کی اثر انگیزی، الفاظ کی مہیّجی اور ترسیلی صورت
پہلے پیدا ہوتی ہے کہ یہی مرثیہ نگار کا مدعا بھی ہے۔ بعد کو، ڈکوریشن اور جمالیاتی صورتیں شامل ہوتی
ہیں جو تخلیق کو بلندی، معیار اور ادب عالیہ کی سرحدوں میں داخل کرتی ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ، باذوق
قاری کی تسکین بھی یہی صورتیں کرتی جاتی ہیں۔ یہی نہیں جدید مرثیہ نگاری میں تو الفاظ
کے CLUSTER بھی مجموعی طور پر ایسی صورتیں پیش کرتے جاتے ہیں۔ چند
ایسے CLUSTER یہاں پیش کئے جاتے ہیں، جو روایتی مرثیوں میں ممکن نہ تھے اور یہ کام یقیناً
جوشؔ نے سب سے پہلے شروع کیا۔ جوشؔ کے مختلف مرثیوں سے ایسی چند مثالیں حسب ذیل ہیں:

دجلۂ جود و احسان، لنگر کشتیٔ حق، مشعل باب نبوت، شارعِ دین وفا، اوج بام دل نوازی
، کوثر تشنہ دہاں، شاہد گل بدن حجلۂ مقتل، زمزمۂ نوحہ بداماں، نقطۂ پختگی فکر محمد، آخری شعلۂ پیغام،
حسن رنگینی خونیں کفناں، بربط دست مشیت، ناظم شہر ثقافت، صبح افسردگی شام غریباں، مطلع
مہر شہادت۔ کشتیٔ قلزم شکن، تشنہ لباں، فتح خود فریب وغیرہ یہ تراکیب، فکرے اور معنوی اشارے
اپنے ساتھ واقعۂ کربلا کی پوری پوری حادثاتی تصویریں لئے ہوئے ہیں، جن میں واقعات کے مختلف
موڑ بھی ہیں، تاریخ اور انجام کی خونچکاں داستانیں بھی۔ الفاظ کیفیات اور واقعات کو ساتھ لئے اپنی
معنوی داستانیں سناتے چلتے ہیں۔ اردو شاعری کی پوری تاریخ میں یہ صورتیں، غالبؔ کے سوا شاید
ہی کہیں نظر آئیں، جہاں الفاظ اور تراکیب، واقعات کا ایک جہاں معنی اپنے ساتھ لئے ہوں۔ جوشؔ
کو لفاظ اور الفاظ کا بازی گر کہنے والے، ان صورتوں کو نظر میں رکھے بغیر، جوشؔ کی لفظی و معنوی پہلو
داری کو شاید ہی سمجھ سکیں گے۔ جوشؔ کے ساتھ مرثیہ نگاروں کی نئی نسل جو پاکستان میں پروان چڑھی
ہے، اس میں یہ صورت نظر آتی ہے مگر ہندوستان میں، اول تو جدید مرثیہ نگار ہی، بہت کم ہیں اور جو
ہیں، ان پر ابھی روایتی مرثیوں کا خمار ہے یا پھر وہ نظم نگاری کی اکہری صورتوں کو لے کر مرثیے کے
بیانیہ میں داخل ہوتے ہیں، جس میں نہ تو شعری بلندیاں ہوتی ہیں اور نہ وہ معنوی اور اشاری تہ
داری، جو، جوشؔ اور ان کے پاکستانی متبعین نے پیدا کی ہیں۔ ہاں کہیں کہیں بے جا تطویل ضرور
پیدا ہوگئی ہے۔

جوشؔ کے ساتھ ہی مرثیوں میں، تخیلی فکری تاثرات (Imagintive Responses)
کی شعری بلندیاں بھی پیدا ہوئیں۔ شاید، یہ ان کا نظموں کا تجربہ تھا، جو تخاطب اور اپنے ڈھنگ کے
فلسفیانہ عملی جواز کے ساتھ تھا جیسا کہ ان کی نظم کسان میں کون بل! ظلمت شکن، قندیل بزم آب و
گل، میں اور دوسری نظموں میں ہے جوشؔ سے پہلے کے مرثیوں میں، خصوصاً میر انیس کے یہاں
معنوی تہ داری تو مل جاتی ہے، تاریخی واقعاتی اشاریت بھی مگر تخیلی فکری تاثرات (Imaginative
Responses) ان روایتی مرثیوں میں اور عام نئے مرثیوں میں بھی موجود نہ تھے۔ کیونکہ ان مرثیوں

میں تاثرات (Responses) فوری (Immediate) مقصود تھے کہ سامع تاں مجلس کی طرف، اپنے حواسِ خمسہ کے ساتھ تیزی سے مڑتا جائے۔ یہ ضرور تھا کہ میر انیس کے یہاں تاں مجلس کی طرف، ہر منزل پر واقعات کی گردش اور بیچ الفاظ کے ساتھ تحرک، جذبات کے ساتھ آتا رہتا ہے۔ شاید اسی لئے میر انیس نے آخری منزل یعنی بین میں ہمیشہ اختصار سے کام لیا ہے۔ جوش کے تخلیقی فکری تاثرات، تاں مجلس کے لئے نہ تو پیش کئے گئے تھے اور نہ بین، ان کا نصب العین ہے بلکہ حادثہ کربلا کو، جوش، ذہنی پیکری صورتوں سے گزار کر، قومی بیداری کی طرف لے جانا چاہتے ہیں، اس عظمت اور بلندئ کردار کے ساتھ جو جاں نثارانِ کربلا میں انھیں نظر آتا تھا اور یہ تاثر، ان کے خیال میں تادیر رہنا چاہئے۔ محض فوری نہیں جس میں، ان کی تخلیق شعری بلندیوں کے ساتھ فکر اور شعور کے لئے بھی تادیر سوچنے اور اقدام کیلئے بھی فضا سازی کا کام کرے۔ اسی لئے ان کے ایسے تمام تخیلاتی فکری تاثرات، خطابیت اور فکری صورتوں سے عملی اقدام کے لئے اکساتے نظر آتے ہیں۔ خالی مظلومیت کی پیکر تراشیوں کے لئے نہیں۔ اور اگر کہیں ایسی صورت ہے بھی تو، پیکر یت، کردار کی بلندی، عزم و ہمت کی استواری کے ساتھ غم و الم کی برداشت سے گزر کر، انسان کو عزم، ہمت کا ستون بنا کر لاتی ہے۔ کچھ مثالیں ایسی صورتوں کی دیکھتے ہیں۔

- ہاں وہ حسین، خستہ و رنجور و ناتواں ● ساکت کھڑا ہوا تھا جو لاشوں کے درمیاں
- جو کاروانِ عزم کا رہبر تھا وہ حسین ● خود اپنے خون کا جو شناور تھا وہ حسین
- جو، جواں بیٹے کی میت پر نہ رویا وہ حسین ● جس نے سب کچھ بھی کھو کے بھی کچھ نہ کھویا وہ حسین

دوسری صورتیں یوں ہیں:

ہاں جوش، اب پکار کہ اے میر کربلا
اس بیسویں صدی کی طرف بھی نظر اٹھا
ہاں دیکھ یہ خروش، یہ ہلچل، یہ زلزلہ
اب سینکڑوں یزید ہیں، کل اک یزید تھا
طاقت ہی حق ہے، شور ہے یہ گاؤں گاؤں میں
زنجیر پڑ رہی ہے، پھر انساں کے پاؤں میں
پھر جنگ و جبر و جور پہ انساں کو ناز ہے
پھر آدمی پلنگ ہے، کرگس ہے، باز ہے
دل ہیں علیل، ذوقِ ہوس چارہ ساز ہے
پھر حُبِّ اقتدار کی رسّی دراز ہے

●

ہاں اے حسین، مصلحِ افکار مرحبا!
اے بے نیاز اندک و بسیار مرحبا!
اے تیغِ انقلاب کی جھنکار مرحبا!
اے دست کردگار کی تلوار مرحبا!
تو نے لہو سے شمع جلا دی عقول کی
ہوتا نہ تو، تو نبض نہ چلتی اُصول کی

●

تو وہ ہے، جو رسن سے نہ سہما، نہ دار سے
ٹکر، ترے ثبات نے لی، کوہسار سے

فتنوں کے سر جھکائے خم ذو الفقار سے
بیعت کی خواستگار ، حکومت نہیں رہی

تو نے غرور چھین لیا ، شہر یار سے
شاہی میں تیرے بعد یہ جراءت نہیں رہی

•

جوش نے مرثیے میں ایک خاص اہتمام اور کیا ہے کہ اُن کے مرثیے ، بیکس اور مظلوم اشک افشانی سے گریز کریں ۔ مگر عجیب بات ہے کہ وہ بلند آہنگ الفاظ اور اُن سے پیدا ہوتا ہوا ماحول ، اس طرح پیش کرتے ہیں کہ قاری ، سامع اور الفاظ کی مختلف الجہاتی وتحت المعانی کی پرکھ رکھنے والے ایک ایسی کیفیت سے گزرتے ہیں کہ اُن کے جذبات میں ایک ہیجان سا پیدا ہو جاتا ہے ، جس کے باعث ، اُن کی آنکھیں نم ناک ہو جاتی ہیں ۔ یہ الفاظ ، عزم ، دلاوری ، مقصد کی کامیابی ، جلال ، کردار کی بلندی اور تاریخ کے واقعاتی کردار سے گزر کر ، اپنے ممدوح اور کربلا کے حسینی انصار کی عظمت کا احساس جگاتے ہیں ۔ کبھی یہ الفاظ ، خود متحرک ہو کر ، قاری اور سامع کے خون کو ، اس طرح متحرک کرتے ہیں کہ جذبات ، ذہنی تصویریں بناتے چلے جاتے ہیں اور الفاظ کا یہ متحرک زیر و بم ، پورے نظام جسمانی پر محیط ہو جاتا ہے ۔ میر انیس اور اُن کے خاندان نے جو ، تحت اللفظ مرثیے کا طرز خوانندگی بنایا تھا ۔ وہ انھیں کیفیات اور محسوسات کو خود پر طاری کر کے کیا تھا ، جوش کے مرثیوں نے ، ایسے الفاظ اُن کے مختلف موڑ اور اُن متشکل صورتوں کو ، جو خوانندگی میں چشم و ابرو کے اشاروں سے بیان کئے جاتے تھے ۔ اپنے الفاظ میں جذبہ اور محسوسات بنا کر اس طرح ڈھال لیا ہے کہ اشعار پڑھتے وقت وہی کیفیت خود بخود طاری ہو جاتی ہے ۔ کوئی چاہے تو ، اسی کیفیت کو ، مرثیے کے اُس روایتی ٹکڑے میں شامل کر لے جسے بَیَن ، کے نام سے موسوم کیا گیا تھا ۔ یہاں مثال کے لئے چند بند پیش کئے جاتے ہیں ۔

رعب سلطانی کو ٹھکراؤ تو لو نام حسین
دشمنوں کی پیاس بجھواؤ تو لو نام حسین
حلق سے تیغوں کا منھ موڑ و تو لو نام حسینؑ
خانہ بربادی پہ اتراؤ تو لو نام حسین
چاند سے ٹکڑوں کو گہناؤ تو لو نام حسین
بے کسی کی موت ، نعمت ، ہو تو لو نام حسینؑ

بولتے رن میں نہ گھبراؤ تو لو نام حسین
موت کی چھاتی پہ چڑھ جاؤ تو لو نام حسین
برگ سے فولاد کو توڑو ، تو لو نام حسین
بے کسی پر ناز فرماؤ تو لو نام حسین
رن میں ، اک بے شیر کو لاؤ تو لو نام حسین
دھوپ میں سونے کی ہمت ہو تو لو نام حسین

اب یہاں بار بار دہرائی جانے والی صورت کو شاید بہت سے لوگ ایک طرح کا تواتر اور دہراؤ (Repetition) سمجھیں ، جس کے لئے ناقدین ، جوش کا عجز بیان کہتے ہیں ۔ یہ صحیح ہے کہ ، اگر کیفیت اور محسوسات میں تبدیلی نہیں آتی اور بیان سے ذہنی فضا بھی نہیں بدلتی ، تو نظم ہو یا نثر ، تواتر سے ایک طرح کا جھول پیدا ہو جاتا ہے ۔ لیکن اگر ، الفاظ ، اپنی معنوی صورت بدل لیں تو تواتر سے

معنوی تبدیلیاں لے کر محسوسات کی ایک نئی فضا میں جاتے ہیں جو، جہانِ معنی کی ایک طرح سے توسیع بن جاتے ہیں اور تب تواتر" وہ دہراؤ نہیں رہ جاتا جو سامع اور قاری کو اکتا دے۔ اوپر کے مصرعوں میں ، واقعات اور تاریخ کے ٹکڑے اور غم کے بگولے "خانہ بربادی"، "بے کسی"، "چاند سے ٹکڑوں کو گہناؤ"، "رن میں اک بے شیر کو لاؤ"، "بے کسی کی موت" ، اور "دھوپ میں سونے کی ہمت" جیسے لفظی اور تراکیب کے مجموعے (Cluster) کربلا اور مصائب حسینؑ کو اس طرح متشکل کر دیتے ہیں کہ یہ ساری صورتیں اور کیفیات ، قاری اور سامع کے اعصاب پر سوار ہو جاتی ہیں۔ جوشؔ کا یہی ایجاز بھی ہے اور اعجاز بھی جس کے لئے وہ ہمیشہ مرثیے کی تاریخ میں ایک الگ رنگ سے اپنی چمک دمک دکھاتے رہیں گے۔

(۱۹/اپریل ۱۹۹۸ء کو دلی کی مرثیہ سوسائٹی کے سمینار میں پڑھا گیا)

☆☆☆☆

گوشۂ عافیت میں طبقاتی کشمکش

پریم چند نے پریم آشرم (گوشۂ عافیت) کو ۱۹۲۰ء میں مکمل کیا۔ ہندوستان جیسے زرعی ملک میں اس وقت ملکی اور معاشرتی ترقی کے لئے صرف دو ہی راستے نظر آتے تھے۔ پہلا راستہ یہ تھا کہ زرعی نظام پر کاشتکار کا پورا قبضہ ہو اور ملک ایک امداد باہمی کاشتکاری اسکیم کے تحت آگے بڑھے اور دوسرا' ایک اوپری طبقے کے مطابق یہ کہ ملک کو صنعتی ترقی کی طرف لے جایا جائے جس کے موید ملک کے بڑے بڑے کارخانوں کے مالک اور ان کے مددگار تھے۔ پریم چند کے دو ناول گوشۂ عافیت اور چوگانِ ہستی انھیں نقاطِ نظر کا ایک طرح سے تجربہ اور تجزیہ ہیں۔ کسان تحریک میں، زمین کی لڑائی اور کارخانہ داروں کی اجارہ داری اور کسان کی زمینی ملکیت کے درمیان چوگانِ ہستی آگے بڑھتا ہے۔ یہی مسائل پریم چند کے ان دونوں ناولوں کا مسئلہ ہیں۔

ہر اچھے اور بڑے ناول کے لئے کہا جاتا ہے کہ اس کے پس پشت فکری جولانی کے ساتھ ساتھ، ایک ایسا تصوراتی نظام ہوتا ہے، جس میں اس دور کے انسانوں کے مسائل کے ساتھ ساتھ ان کی تنقیدِ حیات بھی شامل ہوتی ہے اور اسی سے ناول نگار کی وابستگی اپنے دور کے انسانوں سے، پتہ چلتی ہے یا اس کی بے تعلقی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ وابستگی لمحاتی بھی ہوسکتی ہے اگر اس ایک لمحے میں انسانوں کی تقدیر کا فیصلہ ہو رہا ہو۔ پریم چند کے ہندوستان کے سامنے، ان دونوں ناولوں کی تخلیق کے دوران یہی صورتیں تھیں۔ انقلاب روس نے ایک طرف ہندوستان جیسے حالات رکھنے والے ملک کی تقدیر بدل دی تھی، جس کی بازگشت، اقبال سے لیکر پریم چند کے بلراج تک سنائی پڑتی ہے۔ دوسری طرف، پہلی جنگِ عظیم کے ملبے تلے، ہندوستان کے کسان دب دب کر تباہ ہو رہے تھے۔ کھیتیاں اور فصلیں تباہ ہوچکی تھیں لیکن کسانوں سے زبردستی لگان وصول کرکے، کسانوں کو مِل مزدور یا نوکری پیشہ بننے پر مجبور کیا جاتا تھا۔ اور یہ اس لئے تھا کہ زمین، کسان کی اپنی نہ تھی۔ ایک طرف تو اسے فصل کا نقصان اٹھانا پڑا اور دوسری طرف لگان اور اضافہ لگان کا خمیازہ بھگتنا پڑ رہا تھا۔ گوشۂ عافیت میں یہی مسئلہ ہے۔ جس میں کسان اور فیوڈل کلاس کے درمیان، ایک کشمکش، ایک معاشی مسئلہ بن جاتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ فلسفی، اور عملی زندگی بسر کرنے والوں میں ہمیشہ ایک بُعد رہا ہے اور جن کی نظر انسانوں کی عملی زندگی پر نہ ہو، وہ حیاتِ انسانی کا صحیح طور پر احاطہ بھی نہیں کرسکتے۔ اور اسی لئے دنیا کے تمام اچھے ناول نگار اپنی تحریروں میں انسانوں کے زندہ رہنے کا کوئی نہ کوئی تجربہ، ان کے مسائل یا ان کی زندگی کے نچوڑ سے کسی نہ کسی فلسفۂ حیات کی تشکیل کرتے رہے ہیں۔ یہ فلسفۂ حیات لمحات

اور آنات کا پروردہ بھی ہوسکتا ہے۔ مگر یہ انسانوں کے ایک ایسے بڑے طبقے کو اپنے گھیرے میں لئے ہوتا ہے، جس میں کبھی کبھی پوری صدی دھڑکتی نظر آتی ہے۔ ان پر گزرنے والی زندگی اپنی آسودگی اور پریشانیوں کی تصویر، پورے ماحول اور کرداروں پر منعکس کردیتی ہے۔ گوشۂ عافیت کی شروعات، ان سطروں سے ہوتی ہے۔

''شام ہوگئی ہے۔ دن بھر کے تھکے ماندے بیل کھیتوں سے آگئے ہیں۔ گھروں سے دھوئیں کے کالے بادل اٹھنے لگے ہیں۔ لکھن پور میں آج حاکم پرگنہ کی پڑتال تھی۔ گاؤں کے معززین، دن بھران کے گھوڑوں کے پیچھے دوڑتے رہے تھے۔ جاڑا ختم ہو چکا ہے لیکن لوگ عادتاً الاؤ کے گرد بیٹھے ناریل پی رہے ہیں اور حکام کے طور طریق پر اپنے خیالات ظاہر کررہے ہیں''

پھر کشمکش کی صورت آگے چل کر رونما ہوتی ہے اور پریم چند گوشۂ عافیت کے کرداروں کو مختلف طبقوں میں اس طرح پیش کرتے ہیں۔

ا۔''تحصیل دار کی توند اتنی بڑھ گئی ہے کہ معلوم ہوتا ہے ماند ہے۔
شکھو۔ رشوت کا پیسہ بدن پھلادیتا ہے...... حرام کی کوڑی کھائے اور یہ پھول ہی نہیں سکتی۔
منوہر نے ہنس کر کہا۔ ہمارے پٹواری کی دیہہ کیوں نہیں پھولتی۔ سوکھے آم بنے ہیں۔''
(سرکاری عمّال)

۲۔''چھوٹے سرکار جب سے مالک ہوئے ہیں۔ دیکھتے ہو کیسا ادھم مچا رہے ہیں؟ رات دن جاپچا (اضافہ لگان)۔ بے دخلی، اگھراج (اخراج) کی دھوم مچی ہے۔ کارندہ صاحب کہتے ہیں کہ اب اس گاؤں کی باری ہے۔ دیکھو کیا ہوتا ہے۔'' (زمین داراوران کا عملہ)

۳۔''منوہر۔ ہوگا کیا۔ تم ہمارے کھیت پر چڑھو گے۔ ہم تمہارے کھیت پر چڑھیں گے چھوٹے سرکار کی چاندی ہوگی۔ سب سے پہلے شکھو مہتو دوڑیں گے۔
شکھو۔ شکھو دوڑیں گے تو کون کہے منوہر نہ دوڑیں گے۔''

(کسان اوران کی خودغرضیاں)

ابتدائی سطریں، بڑی معنی خیز ہیں اور کسی حد تک علامتی بھی۔ 'شام'' دن بھر کا تھکا ہارا ہونا' اور 'گھروں کا دھواں' کسانوں کی کوششوں اور ناکامیوں کے ساتھ ساتھ، ان کی جماعت کی بڑی اچھی تصویر پیش کرتا ہے جس کے پس منظر میں کسانوں کی ایک مجموعی تصویر ابھرتی ہے جو اپنی زمین کی صورت حال پر الاؤ کے گرد اجتماعی صورت میں بیٹھے ہوئے دکھائے جاتے ہیں اور اس طرح ایک طبقہ بن جاتے ہیں۔ دوسرا طبقہ ان کا ہے جو ہندوستان کے حاکموں کے کارندے ہیں اور رشوت ستانی اور

ظلم وجور سے اپنے ہم وطنوں کو روندر ہے ہیں۔ تیسرا طبقہ ان زمینداروں اور جاگیرداروں کا ہے جو بروقت کسانوں کی زمین پر لگان کا اضافہ کر کے یا کسانوں کو بے دخل کر کے پھر اسی زمین کو زیادہ قیمت پر دوسرے کسانوں کو دینے اور ان سے منافع حاصل کرنے کو تیار رہتے ہیں۔ چوتھا طبقہ ان کسانوں کا ہے جو آپس ہی میں ایک دوسرے کا استحصال کرتے رہتے ہیں اور معمولی مفادات کے لئے ایک دوسرے کا گلا کاٹنے میں زمیندار اور عمال کے آلہ کار بن جاتے ہیں۔ پریم آشرم انھیں مسائل کے گرد گھومتا ہے۔ ان میں سے کچھ طبقے وقتی اور غرض مندانہ ڈھنگ سے بھی بنتے ہیں جنہیں معاشی اور اقتصادی سطح پر الگ نہیں کیا جاسکتا مگر گوشۂ عافیت میں ان کے ٹکراؤ اور آپسی کشمکش، واقعات میں پیچیدگی بھی پیدا کرتی ہے اور تقسیم کو ایک کشمکش اور تشویش سے دوچار کرتی رہتی ہے۔ اس طرح ناول کا دائرۂ کار بڑھتا جاتا ہے۔ جس میں گاندھی جی کی قیادت اور ان کے وقتی فیصلے بھی ناول نگار پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں پھر پریم چند کے تقریباً تمام کردار منوہر، دکھرن بھگت۔ سکھو، گردھر، گیان شنکر، بلراج، قادر میاں اور رائے صاحب، اپنے انفرادی مزاج اور کردار سے تقسیم کو یکسانیت سے بچاتے بھی ہیں۔ گویا یہ کردار پریم چند کا Package Plan نہیں ہیں کہ واقعات کو ایک ڈھنگ سے چلاتے رہیں۔ لیکن یہ سب اس ناول کا مسئلہ ضرور ہیں جن پر انگریزی نوآبادیاتی نظام کا گھیرا پڑا ہوا ہے۔ دراصل اس ناول کی تصنیف کے وقت پریم چند ایک آئیڈیل نظام زندگی کے خواہاں تھے اور ہندوستان کی تمام پیچیدگیوں کے باوجود یہ سوچتے تھے کہ زمینداروں اور جاگیرداروں کو چاہیے کہ وہ زمینوں کو، کاشتکاروں کے حق میں واگزار کردیں جیسا کہ انقلاب روس کے بعد روس میں ہوا۔ اسی واسطے پریم شنکر کو اپنے بھائی گیان شنکر کا مدِّ مقابل بنا کر، پریم شنکر کے ذریعہ ساری جائداد کسانوں کے حق میں چھوڑنے کی تجویز پیش کرتے ہیں اور پھر مایا شنکر کے ذریعہ اسے عملی شکل بھی دیتے ہیں۔ رائے صاحب، گایتری اور گاندھی جی اس اسکیم کی پیداوار ہیں کہ امیروں کو چاہیے کہ وہ غریبوں کے محافظ بنیں جسے تاریخ میں گاندھی جی کی ٹرسٹی شپ اسکیم کے نام سے جانا جاتا ہے۔ لیکن آگے چل کر خود پریم چند بھی اس اسکیم کے مخالف بنتے گئے کیونکہ گاندھی جی کی یہ اسکیم، زمینداری کی پوزیشن اور مضبوط کرکے، بندھوا مزدوری اور استحصال کے مواقع مزید فراہم کرتی ہے اور کسانوں کو خود اپنی قیادت کا موقع ہی نہیں ختم کردیتی، بلکہ ان کے ہر مسئلے کو فیوڈل کلاس کے سپرد کردیتی ہے، جو گایتری اور رائے صاحب کی طرح مذہبی رسوم کی ادائگی سے بھی اپنی برتری کا احساس نچلے طبقے پر ثبت کرتی جاتی ہے، جسے گیان شنکر بھی اپنی پالیسی میں شامل کرلیتا ہے۔ اس طرح ایک طرف تو ان کی معاشی پوزیشن اور مضبوط ہوتی ہے، دوسری طرف مذہب کی یہ اُدارتا کسانوں کو ذہنی طور پر خود استحصال کے لئے بخوشی تیار کرتی جاتی ہے۔ گویا فیوڈل طبقہ کا یہ ایسا رخ ہے جو معاشی طور پر پست طبقہ پر ایجابی شکل میں حاوی ہو جاتا ہے جس پر دھرم کرم کا ہالا ہے جو گیان شنکر کے زمیندارانہ رخ سے الگ ہوکر

کسانوں کو اپنے دام تزویر میں پھنساتا ہے۔ایک طرح سے یہ فیوڈل کلاس میں آپس کی جنگ زرگری اور ایک ہی طبقہ میں طبقاتی کشمکش کا وہ نمونہ ہے جو سکھو مہتو اور منوہر کی سطح کا ہے، جو ایک دوسرے کی زمین لینے کے لئے زیادہ سے زیادہ بولی لگانے کے متمنی ہیں۔

پریم چند، اگر کسانوں کے مسائل، ان کی نفسیات، استحصال کرنے والے زمینداروں فیوڈل کلاس اوران گماشتوں کی سرشت سے اچھی طرح واقف نہ ہوتے تو گوشۂ عافیت، دیہی معیشت اور مسائل کی دستاویز نہیں بن سکتا تھا۔ پریم چند صرف ایک ناظر محض نہ تھے اور نہ قصہ گو۔اپنے اس ناول کے ذریعہ وہ ہندوستان کی جنگِ آزادی کو ایک نئی لڑائی کا ڈھنگ سکھانا چاہتے تھے جس سے کسانوں کو ایک نئی زندگی کا ادراک ہو سکے اور وہ اپنی طبقاتی جنگ کو ایک نیا موڑ دے سکیں۔اور یہی ہوا۔کسانوں کی یہ دنیا، اپنے اندرونی مسائل سے بھی پہنچتی ہے اور پھر ان اندرونی مسئلوں سے اوپر اٹھ کر، اُس باہر کی دنیا کا احساس کرتی ہے جو بلراج کی زبان سے یہ جملے کہلاتی ہے۔

> ”تم لوگ تو ایسی ہنسی اڑاتے ہو جانوں کاسکار کوئی چیز ہی نہیں ہوتا۔جیسے ادرکی گلامی ہی کرنے کے لئے بنایا گیا ہے۔لیکن ٹھاکر چچا کے گھر جو کھبار (اخبار) آتا ہے، اس میں لکھا ہے کہ روس دیس میں کاسکاروں ہی کا راج ہے، وہی جو چاہتے ہیں کرتے ہیں“۔
>
> (گوشۂ عافیت، جلد اول، صفحہ ۸۷)

رائے صاحب جو روشن خیال زمیندار ہیں اور ان کے انداز سے محسوس ہوتا ہے جیسے وہ قومی تحریک سے بھی ذہنی طور پر وابستہ ہیں، بدلتے ہوئے ہندوستان کی دیہی معیشت اور سرمایہ دار طبقے کے مفادات پر بھی ان کی نظر ہے، جب کپڑے کی ایک کمپنی کے ایجنٹ سے گفتگو کرتے ہیں تو ان کا انداز نہ زمیندارانہ ہے اور نہ تاجرانہ۔

> ”رائے صاحب: میں اس قسم کی صنعتی تحریکوں کو ملک کی خوشحالی کا ضامن نہیں سمجھتا۔اس لئے کہ لالہ جگت رام اور منوہر جی کی خوشحالی، ملک کی خوشحالی نہیں ہے۔آپ کی یہ کمپنی بھی خوشحالوں ہی کو خوشحال بنائے گی۔بدحالوں پر اس کا اثر بہت کم پڑے گا۔بیشک آپ چند ہزار مزدوروں کا وسیلہ معاش پیدا کردیں گے مگر یہ مزدور زیادہ تر کاشتکار ہی ہوں گے۔اور میں کاشتکاروں کو مزدور بنانے کے سخت خلاف ہوں“۔

ایک طرح سے یہ پریم چند کی اپنی آواز ہے جو گوشۂ عافیت اور چوگانِ ہستی سے گئودان تک سنائی پڑتی ہے کہ کسان کی اس سے بڑی بدنصیبی اور کچھ نہیں کہ وہ کھیت چھوڑ کر مزدور ہو جائے۔اور یہی آواز اندرونی مسائل کو چھوڑ کر باہر جھانک کر دیکھ لینے کی کوشش بھی ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔پریم چند پر اکتوبر انقلاب کا بھی اثر ہو سکتا ہے اور اُس بصیرت کا بھی جو انہوں نے خود دیہات میں رہ کر اس نوآبادیاتی ہندوستان میں حاصل کی تھی۔شاید اس طرح بغیر طبقاتی سماج کی تمنا بھی ان کے دل میں

موجود رہی ہو۔ سنہ ۱۹۰۵ء کے درمیان اپنی ایک تقریر میں لینن نے جوروس کا کاشتکاروں کا نقشہ پیش کیا ہے وہ پریم چند کے اس وقت کے ہندوستان سے کتنی مطابقت رکھتا ہے۔

" THE PEASANT, THEN WERE UNABLE TO WRITE, THEY WERE UTTERLY CRUSHED BY IGNORANCE ; THEY HAD NO HELPERS... AT LAST THE PEASANTsTOO LOST THEIR, PATIENCE. IN THE SPRING OF 1902, THE PEASANTS OF POLTA KHARKOV, ROSE AND WENT AGAINST LAND LORDS, BROKE THEIR BONUS, SHAREDTHE CONTENTS, DISTRIBUTED AMONG THE STARVING, THE GRAIN THAT HAD BEEN SOWN AND REAPED BY THE PEASANTS AND APPROPRIATED BY THE LAND LORDS AND DEMANDED A NEW DIVISION OF LAND. THE PEASANT DECIDED AND RIGHTLY DECIDED THAT IT WAS BETTER TO DIE FIGHTING THE OPPRESSOR THAN TO DIE FROM STARVATION WITHOUT FIGHT"[1]

گوشۂ عافیت، میں ایک جامد سماج ہے جسے متحرک کیے بغیر کسی سماج انقلاب کا تصور ممکن نہیں اور اسی لیے پریم چند نے ایک طرح کی طبقاتی جنگ چھیڑی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ کیسا سماجی انقلاب چاہتے تھے اور ان کے پاس انقلاب کا کیا تصور تھا۔ ان کے ایک طرف، عیش پسندوں کی اجاڑ، کھوکھلی اور بے کیف زندگی ہے تو دوسری طرف کسانوں کی سیدھی سپاٹ، بے رس اور ایک ڈھرے پر چلنے والی لگان اور بے دخلی کے مسائل میں الجھی ہوئی غیر متحرک طرز معاشرت، اور انھیں

---

1. ALLIANCE OF THE WORKING CALSS AND PEASANTS P.81 BY LENIN-

MOSCOW 1959.

صورتوں کے مختلف موڑوں سے پریم چند واقعات کے تانے بانے بنتے رہتے ہیں۔ یہاں تقابل مقصود نہیں اور نہ یہ کہنا مقصود ہے کہ پریم چند اور ٹالسٹائے کے مسائل اور کردار ایک ہیں مگر انقلاب سے پہلے ٹالسٹائے کی دنیا اور پریم چند کی دنیا حیرت انگیز طور پر ایک جیسی ہے اور کرداروں میں بھی دلچسپ مطابقت ہے۔ ٹالسٹائے سے متعلق لوکاچ کا مقالہ پڑھتے ہوئے دو تین باتیں دلچسپ نظر آئیں۔ وار اینڈ پیس میں ROSTOV خاندان کے معاشی حالات کا بکھراؤ، جٹا شنکر کے خاندانی بکھراؤ سے کس قدر ملتا جلتا ہے۔ وہی خراج مزاج، تعلقہ برباد ہونے پر بھی وہی پرانی قدروں کا رکھ رکھاؤ۔ کانسٹینٹن لیون (CONSTANTINE LEVIN) بالکل گیان شنکر کی طرح، روستاف، سے زمین داری اور کاشتکاروں کے مسائل کو لے لیتا ہے اور کاشتکاروں سے اسی طرح کا برتاؤ کرتا ہے جیسا کہ گیان شنکر، اپنے کاشتکاروں سے کرتا ہے۔ لوکاچ کا جائزہ لیون کے لئے اس طرح ہے۔

"HE FIGHTS NOT ONLY TO RECOVER HIS MATERIAL PROSPARITY AS A LAND OWNER BUT HAS TO CARRYON AN INCESSANT INNER STRUGGLE, A STRUGGLE MOVING FROM CRISIS TO CRISIS IN TRYING TO CONVINCE HIMSELF THAT HIS EXISTENCE AS LAND OWNER IS JUSTIFIED AND THAT HE HAS A RIGHT TO EXPLOIT HIS PEASANTS"[1]

پریم چند، برٹش گورمنٹ کے ملازم بھی رہ چکے تھے اور بہت کچھ گاندھی جی سے متاثر بھی تھے اس لئے وہ کسی ایسے انقلابی رویّے کے قائل نہ تھے جو سردار بھگت سنگھ اور چندر شیکھر آزاد کا راستہ بنا تاہم وہ ایک اندرونی سماجی انقلاب کے خواہاں تھے اور جس کے لئے ان کے پاس دو صورتیں ہیں۔ یا تو زمیندار اپنی زمینداریاں چھوڑ کر، پریم شنکر اور مایا شنکر کی طرح دست بردار ہو جائیں تو سب کچھ ٹھیک ہو سکتا ہے۔ کسان اپنی زمین پر قابض ہو کر آسودہ حال ہو جائیں یا پھر ایک زرعی انقلاب سے کسان اپنے طبقاتی اتحاد کے ذریعہ ایسی صورت پیدا کر لیں کہ زمین داری کا قلع قمع ہو جائے۔ کسان کا استحصال کرنے والے سیٹھ ساہوکار ختم ہوں۔ اس کا اظہار انھوں نے بعد کو کیا بھی

---

[1] STUDIES IN EUROPEAN REALISM BY LUKACKS P.150 EDITH BONE TRANSLATION 1950 EDITION.

کہ "میں کمیونسٹ ہوں مگر میری کمیونزم یہ ہے کہ ہمارے دیس میں زمین دار اور سیٹھ وغیرہ جو کسانوں کا استحصال کرتے ہیں، باقی نہ رہیں۔"

مگر یہ تبدیلی اندر سے پیدا ہونی چاہئے اور اس اندرونی تبدیلی میں کسی طاقت، ہتھیار یا بورژوا جمہوری طبقات کے ٹکراؤ کی ضرورت نہیں، بلکہ اصلاح، اخلاقیات اور دھرم کرم کے ناتے، غریبوں کی قسمت سنوارنے کا جذبہ، ابنائے وطن کے دل میں پیدا ہو اور اس طرح سب متحد ہو کر کسانوں کی قسمت بہتر کر کے حکومت سے آزادی کے خواہاں ہوں۔ کسی انقلابی جنگ کی ضرورت نہیں۔ یہ صورت پریم چند کے ذہن میں کانگریس کی پالیسیوں سے رونما ہوتی ہے کہ ہم اپنی قسمت خود نہیں سنوارتے، اپنے سماج کو بہتر بنانے کی فکر نہیں کرتے ورنہ خود بخود سب کچھ ٹھیک ہو سکتا ہے۔ اسے پریم چند کا فکری تضاد کہہ لیجئے یا تصور پرستی یا ان کا تخیلی نظام اخلاق، جو حقیقتوں سے انھیں تھوڑی دیر کے لئے دور لے جاتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ ۱۹۱۵ء سے ۱۹۲۰ء کے آس پاس یہ جذبہ اوپر کے اس بورژوا اور مڈل کلاس طبقے میں بھی موجود ہے جو خود کو وطن پرست سمجھتا تھا۔ اردو کے مشہور شاعر چکبست کی نظموں میں جو ہوم رول سلسلے کی نظمیں ہیں اور اس وقت کے سیاستدانوں خصوصاً گوکھلے، دادا بھائی نوروجی اور سی۔ آر۔ داس، سب کے یہاں سوچنے کا یہی طریقہ ہے۔ گویا انگریز تو انصاف پسند ہے، دراصل ان کے کارندے، اہل ہند کے دشمن ہیں۔ ہمارا سماج ہی گڑبڑ ہے۔ بس یہ ٹھیک ہو جائے تو سب کچھ درست ہو سکتا ہے۔ اس دور کے پریم چند میں بھی قریب قریب یہی جذبہ کبھی کبھی ابھرتا ہے۔ گوشۂ عافیت میں بھی "صاحبوں" پر براہ راست الزام نہیں آتا۔ ناول کی ابتدا ہی میں انگریزوں کی تصویر یوں ابھرتی ہے۔

"منوہر نے کہا بھائی حاکم تو انگریز ہے۔ وہ نہ ہوتے تو اس دیس والے حاکم لوگوں کو پیس کر پی جاتے۔

دکھرن بھگت نے تائید کی "جیسا ان کا اقبال ہے ویسا ہی نارائن نے سبھاؤ بھی دیا ہے۔ انصاف کرنا تو یہی جانتے ہیں۔ دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی۔ گھوس گھاس سے کچھ مطلب نہیں" (گوشۂ عافیت ص ۵)

مگر سماجی انقلاب، صرف اخلاقی اور اصلاحی قوتوں سے ممکن نہیں۔ یہ بات رفتہ رفتہ گاندھی جی کی سمجھ میں آئی اور پریم چند کے بھی۔ اینگلز نے اقوامِ مشرق کی تحریک آزادی، میں ایک جگہ اس خالص سماجی انقلاب، کے لئے لکھا ہے کہ:

"جو شخص ایک خالص سماجی انقلاب کا منتظر ہے، اسے کبھی ایسا انقلاب دیکھنا نصیب نہیں ہوگا۔ ایسا شخص محض زبان سے انقلابی ہے اور دراصل انقلاب کا مطلب نہیں سمجھتا۔" (کاؤتسکی کے نام اینگلز کا خط)

لیکن اسی خط میں ستمبر ۱۸۸۲ء میں یہ بھی لکھا تھا کہ:

"جن ملکوں میں دیسی باشندے بستے ہیں، جو محض غلام اور محکوم ملک میں مثلاً ہندوستان، الجیریا، اور ڈچ پرتگالی اور ہسپانوی مقبوضات، وقتی طور پر پرولتاریوں کو انھیں اپنے ہاتھ میں لے لینا چاہئے اور جہاں تک ممکن ہو تیزی سے انھیں خود مختاری کی طرف لانا چاہئے............ یہ بتانا مشکل ہے کہ یہ مرحلہ کس طرح طے ہوگا۔ شاید بلکہ یقین غالب ہے کہ ہندوستان میں تو انقلاب آئے گا۔" (کاؤتسکی کے نام اینگلز کا خط)

خود ہندوستانی سیاست میں کسانوں کی حالت کی تصویر، جواہرلال نہرو نے "میری کہانی" میں اس طرح پیش کی ہے:

"مجھے معلوم ہے کہ وہ (کسان) لگان کے روز افزوں بوجھ سے دبے جا رہے ہیں۔ ناجائز طور پر ان سے زبردستی روپیہ وصول کیا جاتا ہے۔ انھیں کھیت سے بے دخل کیا جاتا ہے اور ان کی جھونپڑیاں تک چھین لی جاتی ہیں۔ پھر اوپر سے مار پڑتی ہے۔ غرض چاروں طرف سے خونخوار گدھ اُن پر ٹوٹ پڑے ہیں اور ان کی بوٹیاں نوچ نوچ کر کھا رہے ہیں۔ بیچارے سارا دن محنت کرتے ہیں۔ چوٹی سے ایڑی تک پسینہ بہاتے ہیں لیکن شام کو انھیں پتہ چلتا ہے کہ ہم نے جو کچھ کیا وہ ہماری چیز نہیں ہے۔" (میری کہانی)

یہاں بھی ایک دلچسپ مماثلت دیکھئے کہ جوشؔ نے جب اپنی نظم "کسان" لکھی تو کم و بیش یہی خیالات نظم میں پیش کئے۔

اس سیاسی رتھ کے پہیوں پر جمائے ہے نظر
جس میں آ جاتی ہے تیزی کھیتیوں کو روند کر

اپنی محنت کو، جگر پر تیرِ غم کھاتے ہوئے
دیکھتا ہے ملکِ دشمن کی طرف جاتے ہوئے

ایسی صورت میں پریم چند کی سمجھ میں ایک مثالی شکل اُبھرتا ہے۔ جس پر وہ اس ناول کا اختتام بھی کرتے ہیں مگر وہ بات جو انھوں نے اپنے خطبے میں کہی تھی کہ ادب سیاست کے پیچھے چلنے والی حقیقت نہیں بلکہ اس کے آگے چلنے والی مشعل ہے، تو یہ بات انھوں نے اپنی تحریروں سے بعد کو ثابت بھی کر دی کہ صرف سماج سدھار کے بل بوتے پر اب ہندوستان کے مسائل حل نہیں ہو سکتے۔ میدان عمل، گئودان، اس کی اگلی کڑی ہیں۔ اس کے لئے سنگھرش کرنا ہوگا۔ اور اس طرح پریم چند گاندھی جی سے آگے بڑھ کر سوچتے نظر آتے ہیں۔ گوشۂ عافیت کے چند کرداروں میں بھی یہ انقلابی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ منوہر اور بلراج اس کے نمائندے ہیں۔ یہاں تک کہ ڈکھرن بھگت بھی سالگ رام کی مورت پھینک کر ظلم و جبر کے خلاف صف آرا ہو جاتے ہیں۔ غوث خاں کا قتل بھی ہوتا ہے اور حکام کے خلاف صف آرائی بھی، جو گاندھی جی کے عدم تشدد سے ایک قدم آگے کی بات ہے۔ کیوں کہ کسان

اب اس ظلم کو سہنے کے لئے تیار نہیں جس کا ذکر نہرو نے کیا ہے۔اور گاندھی جی کسی ایسے اقدام کے لئے تیار نہیں تھے جو گوشۂ عافیت کے چند کردار کرتے ہیں۔پریم آشرم (گوشۂ عافیت) پریم چند نے دو برسوں میں تیار کیا تھا۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے جیسے سیاسی موڑ اپنا رخ بدلتے تھے، پریم چند، اپنے کرداروں کے ساتھ ہندوستانی سیاست کو ایک طرح کا مشورہ فراہم کرتے جاتے ہیں مگر جب گاندھی جی سے ان کی عقیدت بڑھ جاتی ہے تو ان سے اختلاف بھی نہیں کرنا چاہتے۔اور پھر زمین بانٹنے کا وہ حل نکالتے ہیں جس کا اشارہ انھیں انقلاب روس کی کامیابی سے ملتا ہے اور جو ہندوستانی سیاست میں قبل از وقت ہونے کی وجہ سے مثالی معلوم ہوتا ہے۔مارکس نے کمیونسٹ پارٹی کے منشور کا پہلا جملہ جب لکھا تو اس میں یہی کہا تھا کہ "آج تک کی موجودہ سوسائٹی کی تاریخ ایک طبقاتی کشمکش کی تاریخ ہے" تو یہ طبقاتی کشمکش آج بھی ہندوستان میں چل رہی ہے لیکن پریم چند کی خواہشات کی تمام شقیں ابھی پوری نہیں ہوئیں۔ہاں کسان کا مسئلہ جس کا ادراک گوشۂ عافیت، میں پریم چند نے کیا تھا بہت کچھ پورا ہو گیا ہے۔

اس مقالے کی ابتدا میں، گوشۂ عافیت میں چار طبقوں کا ذکر کیا گیا ہے، جو مختلف محاذوں پر اپنے ڈھنگ سے اپنی جنگ لڑتے ہیں (۱) وہ کسان جو کھیت مزدور ہیں اور زمین کا کوئی حصہ جن کے پاس نہیں (۲) جو زمین رکھتے ہیں مگر آپس کے تفرقوں کا شکار ہیں (۳) وہ سرکاری عمال جو کسانوں کا خون چوستے ہیں (۴) زمیندار طبقہ، جس کی مختلف شکلیں، گیان شنکر، گائتری اور رائے صاحب وغیرہ ہیں۔یہ طبقات، اگرچہ اپنی انفرادی، ذہنی کیفیات کا ایک فرد کی حیثیت سے بھی مظاہرہ کرتے رہتے ہیں مگر اجتماعی مسائل میں کسانوں کا صرف ایک مسئلہ ہوتا ہے۔زمین کے مالکانہ قبضے کے لئے زمینداروں سے لڑنا، گویا ایک بڑے دائرے میں یہ ایک پرولتاری طبقہ بنتا ہے جو فیوڈل نظام کے خلاف صف آرا ہے۔اسی طرح زمینداروں میں بھی مختلف اشخاص، انفرادی مزاج کے افراد ہیں مگر ان کے ذہن کی تشکیل کم و بیش ایک ہی لہجے پر ہوئی ہے کہ کاشتکاروں کی محنت کا استحصال کریں کیوں کہ وہ زمین کے مالک ہیں جن کی تصویر پریم چند کے ذہن میں OPPRESSOR اور EXPLOITER کی شکل میں ابھرتی ہے۔رائے صاحب ایک طرح سے نرم دل کے زمیندار ہیں اور پریم شنکر، زمین داروں کی اصطلاح میں "برباد شدہ"۔ان میں طبقاتی نفرتیں اور خود غرضیاں طرح طرح کی رنگ آمیزیاں کرتی ہیں جن کے بیچ سے انقلابی چنگاریاں بھی نکلتی رہی ہیں اور پریم چند، ان تمام طبقات کی نفسیات، ان کی سماجی حقیقتوں اور معاشی صورت حال سے اپنی واقفیت کا ایسا اظہار کرتے رہتے ہیں کہ کبھی کبھی تو یقین نہیں آتا کہ اس نظام میں پلتے ہوئے کسی آدمی کی سیاسی بصیرت، اس حد تک بھی پہنچ سکتی ہے؟ جہاں فکشن کا مزاج، کہکشاں کا سانحہ، شباب کی سرگزشت، زیدی کا حشر، اور تم میرے ہو، جیسا بنا ہو، وہاں اس طرح کی یک تازی ادب کے میدان میں بھی آسان

نہیں کہ ادیب اکثر پاپولر فکشن کے رنگوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ اسے شہرت طلبی اُس دھیرے پر کھینچ لے جاتی ہے جس پر قبولیت عام کا کارواں چل رہا ہے۔ ذرا سوچئے کہ پریم چند نے اردو فکشن کی دنیا میں، عام قاری کے نقطۂ نظر سے کتنا بڑا خطرہ مول لیا تھا؟ اور یہ محض ان کا تجربہ کرنا نہ تھا بلکہ اس نقطۂ نگاہ پر ان کا پختہ عقیدہ تھا، جیسا کہ انھوں نے بعد کو ترقی پسندوں کی پہلی کانفرنس میں، حسن اور ادب دونوں کے معیار بدلنے کی خواہش ظاہر کی تھی۔ اس طرح گوشۂ عافیت، میں پریم چند کے ادبی اور سیاسی دونوں نقاط نظر، عام روش سے ہٹ کر پیش ہوتے ہیں۔ اگر یہ سچ ہے کہ اپنی ہر تحریر میں، مصنف، خود کو کسی نہ کسی کردار میں پیش کر دیتا ہے، تو شاید پریم چند خود کو، پریم شنکر اور قادر میاں کے رول میں ظاہر کرتے ہیں۔ مگر یہی پریم چند، جب بلراج اور منوہر کو پیش کرتے ہیں تو ناول میں تیور بدل جاتے ہیں۔ شاید منوہر اور بلراج ان کے دل کی وہ خواہشیں ہیں جنھیں پریم چند بعض اسباب سے پوری کرتے ہوئے گھبراتے تھے کیونکہ وہ انقلاب کی پوری نفسیات سے باخبر تھے اور اس حد تک جانا پسند نہیں کرتے تھے۔ بلراج اور منوہر کے چند جملے ملاحظہ ہوں۔

> ”بلراج۔ جھگڑے کی بات نہیں کیوں ہے۔ کوئی ہم سے گھی کیوں مانگے؟ کسی کا دیا کھاتے ہیں یا کسی کے گھر مانگنے جاتے ہیں۔ اپنا تو ایک پیسہ بھی نہیں چھوڑتے۔ تو ہم دھونس کیوں سہیں۔ نہ ہوا میں نہیں تو دکھا دیتا۔“
>
> ” دونوں ساتھ ساتھ گاؤں میں پہنچے تو ہل چل مچی ہوئی تھی۔ چاروں طرف تحصیلدار کا تذکرہ ہو رہا تھا۔ قادر کے دروازے پر ایک پنچایت سی بیٹھی ہوئی تھی۔“
>
> ”منوہر (بلراج سے) اچھا جا کر چٹ پٹ کھا پی لو۔ آج میں بھی تمہارے ساتھ رکھوالی کرنے چلوں گا...... منوہر نے پوچھا۔ کلہاڑا خوب چلتا ہے نا؟
>
> بلراج: ہاں آج ہی تو رگڑا ہے۔
>
> منوہر۔ تو اسے لے لو...... تم دو ایک ہاتھ چلا کے لیے ہو جانا اور سب میں دیکھ لوں گا...... میرے ہاتھوں میں اب وہ بل نہیں کہ ایک چوٹ میں وارا نیارا ہو جائے۔“ (گوشۂ عافیت ص ۳۴۹)

اور پھر غوث خاں کا قتل ہو جاتا ہے۔

یہ آواز نئے ابھرتے ہوئے ہندوستان کی آواز ہے جو کھرتن بھگت، بسیسر ساہ یا قادر میاں کی آواز سے کس قدر مختلف ہے؟ بالکل اسی طرح جس طرح نئی تعلیم سے آراستہ، گیان شنکر، جٹا شنکر اور

پریم شنکر سے مختلف ہے۔ پھر دکھرن بھگت کی پوجا پاٹ اور گاسحری کی پوجا پاٹ میں جو معاشی پستی کے مقابل بلندی کا طنطنہ ہے۔ وہ فیوڈل مذہبی روایت پرستی کے تار و پود بکھیر دیتا ہے جہاں عبادتِ الٰہی میں بھی طبقاتی شعور حاوی نظر آتا ہے، جس سے مذہبی ظاہر پرستی کا پردہ چاک ہو جاتا ہے اور جہاں پہنچ کر مذہب سامنا نہیں بلکہ طبقات کا سبق پڑھاتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ دکھرن بھگت کا سالگ رام کی مورت کا پھینک دینا، کوئی چاہے تو پریم چند کی آریہ سماجی ذہنیت سے وابستہ کرے مگر مورتی کی اس توہین میں جو طبقاتی نفرت کا اعلان ہے وہ بادی النظر میں سمجھ میں نہیں آتا۔ گویا بھگوان بھی طبقوں میں بٹے ہوئے ہیں اور انھیں سے خوش ہوتے ہیں جو صاحبانِ ثروت ہیں۔ اس طرح عقیدت اور جذبہ بھی دولت کی غیر مساویانہ تقسیم کو نظر میں رکھ کر انسانوں میں پھیلے ہیں۔ دکھرن بھگت، جب تحصیلدار کے چپراسی کے جوتے کھا کر واپس آتے ہیں تو قادر میاں، اس کو سمجھا کر تسلی دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس پر دکھرن بھگت کے تاثرات ملاحظہ ہوں۔

"دکھرن (ہنس کر) یہ سب من کو سمجھانے کا ڈھکوسلا ہے
قادر میاں! یہ پتھر کا ڈھیلا ہے۔ نرا مٹی کا پنڈا۔ میں اب تک
بھول میں پڑا تھا...... آج آنکھوں کے سامنے سے پردہ ہٹ
گیا...... یہ لو مہاراج جاؤ جہاں تمہارا جی چاہے۔ تیس سال کی
بھگتی کا تم نے مجھے یہ بدلہ دیا۔ یہ کہہ کر بھگت نے سالگ رام کی
مورت کو زور سے ایک طرف کو پھینک دیا...... تیس سال کی
روحانی عقیدت مٹ گئی۔ مذہبی اعتقاد کی دیوار ہل گئی۔"

یہ نفرت اس نظام اور طبقے کے خلاف بھی ہے۔ جس نے بھگت کی عقیدت کا مذاق اڑایا تھا اور اسے پوجا کرنے سے پہلے گھسیٹ کر تحصیلدار کے سامنے جوتوں سے پیٹا تھا۔ کوئی یہ نہ سمجھے کہ اس طرح مذہب کی توہین کر کے پریم چند نے ہندوؤں کے مذہبی جذبے کو چیلنج کیا ہے۔ یہ صورت تھوڑی دیر کے لئے اس وقت پیدا ہو جاتی، اگر پریم چند چپراسی اور تحصیلدار کو بجائے سرکاری کرمچاری کے کسی مخالف فرقے سے وابستہ کر دیتے مگر وہ تو چاہتے تھے کہ ہر مکتب خیال سے لوگ، اس نظام زندگی کے خلاف صف آرا ہوں، جس میں کسی کا ایمان اور عقیدہ بھی سلامت نہیں رہ سکتا۔ ایسے نظام زندگی میں عبادت اور عقیدہ سب بے معنی ہیں۔ اس لئے یہ سنگھرش جو سیاست کے راستوں پر چل پڑا ہے، اس میں شامل ہونے کے علاوہ، دوسرا کوئی راستہ نہیں۔ اور یہ بھی غلام قوموں کی نجات، اب حاکموں کے خلاف، ہر طرح کے اقدام کے بغیر نہیں ہو سکتی۔ اگر انھیں اپنا کلچر، اپنی تہذیب بچانی ہے تو یہ اقدام کرنا ہوگا۔ صنعتی تہذیب بھی معاشی تحفظ چاہتی ہے اور اگر کسی طبقے کو یہ معاشی تحفظ حاصل نہیں تو اس کا ادب، اس کا کلچر اور اس کے مذہبی عقائد، کچھ محفوظ نہیں رہ سکتے۔

محکوم قوموں کی عجیب نفسیات ہو جاتی ہے۔ کبھی تو وہ ایک بڑے خطرے کے مقابلے میں متحد ہو کر اپنا تن من دھن، سب کچھ لگا دیتی ہیں لیکن کبھی معمولی مفاد کے لئے، ان کے افراد، آپس میں بغض وحسد، کینہ پروری ایک دوسرے کو دھوکہ دینے، چغلیاں کھانے اور حکمرانوں کے خلاف جنم لیتی ہوئی تحریک کی سُراغ رسانی میں ایسی دلچسپی پیدا کر لیتے ہیں کہ بڑے بڑے مقاصد کا قلع قمع ہو جاتا ہے۔ اور یہ صورتیں ایسی محکوم قوم کے ہر طبقے میں نمودار ہوتی ہیں۔ ناول نگار ایک بڑے تھیم کی رو میں اگر ان چھوٹی چھوٹی باتوں کو نظر انداز کر دے تو ایسا ناول نگار، ایسی بہت سی حقیقتوں سے محروم رہ جاتا ہے جو انسانی ذہن اور سماج دونوں کی سچائیاں ہیں۔ اور زندگی کے کیف وکم کی طرح ناول کے اس عظیم تھیم میں ساتھ ساتھ بہہ رہی ہیں جس کی تکمیل، ان چھوٹی سچائیوں کو چھوڑ کر ایک بے روح تھیم کی تکمیل بن جاتی ہے۔ گوشۂ عافیت میں مسئلہ ایک زرعی نظام کی صحیح تقسیم سے انقلاب تک پہنچنے کا ہے۔ مگر یہ پریم چند کا جینیس (GENIUS) ہے کہ انھوں نے اس زرعی انقلاب تک پہنچنے میں دوسرے سوشلسٹ ناول نگاروں کی طرح، ان افراد کے کرداروں اور ان کی ذہنی اور سماجی کیفیات کو نہیں چھوڑا، جو اس انقلاب تک پہنچنے میں مددگار ہوں گے۔ اس قومی نفسیات کے ساتھ، پریم چند نے تقاضائے بشری کی کیسوں کا بھی پورا خیال رکھا ہے۔ اسی وجہ سے، ان کے اس ناول میں ۱۹۱۸ء، ۱۹۲۰ء کے گرد وپیش کے انسان نہ تو گم ہوتے ہیں اور نہ مسائل، جو ایک بڑے گھیرے میں ملک کی آزادی کی طرف بھی گامزن ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ناول نگار کے ذہن کو بھی زینہ بہ زینہ اگلی لڑائی کے لئے تیار کرتے رہتے ہیں اور نئے راستے بھی سجھائے جاتے ہیں۔ شاید اسی لئے پریم چند، زرعی انقلاب کے تھیم سے نکل کر اپنی فکر کی جولا نگاہ، چوگان ہستی میں ایک ایسے تھیم کو بناتے ہیں جو مزدوروں اور فیکٹری کا تھیم بنتا ہے اگر چہ اس کے ساتھ کھیتوں اور کسانوں کا مسئلہ بھی ثانوی حیثیت سے جڑا ہوتا ہے۔

گوشۂ عافیت کے کردار، مصائب میں گھرے ہونے کے باوجود اپنی چھوٹی رقابتوں کو نظر انداز نہیں کرتے۔ ان بیرونی کیفیات کے دباؤ میں پستے ہوئے کرداروں کا سماجی اور نفسیاتی کردار بھی دیکھئے۔ سکھو چودھری کے گھر سے غوث خاں نے کوکین برآمد کرائی ہے اور بے قصور سکھو کو سزا دلوایا چاہتے ہیں۔ مال برآمد ہو گیا۔ گاؤں والے افسوس کرتے ہیں کہ بے گناہ سکھو غوث خاں کی دشمنی کا شکار ہو گیا۔ لیکن یہی گاؤں والے، سکھو کے خلاف گواہی دے کر اس کے خلاف مقدمے کو اور مضبوط کرتے ہیں اور اس کی بے عزتی کا تماشا دیکھنا چاہتے ہیں۔ یہاں صرف چند جملے اشارے کے لئے پیش کئے جاتے ہیں۔

"داروغہ نور عالم نے گاؤں پر چھاپا مارا۔ سکھو چودھری نے کبھی کوکین نہیں کھائی تھی۔ اس کی صورت تک نہیں دیکھی تھی۔ اس کا نام تک نہیں سنا تھا۔ لیکن اُن کے گھر میں ایک تولہ کوکین

برآمد ہوئی۔ پھر کیا تھا مقدمہ تیار ہو گیا۔ حراست میں لے لئے
گئے۔ انھیں یہ یقین ہو گیا کہ میں بری نہ ہو سکوں گا۔ انھوں نے
خود کئی آدمیوں کو اسی طرح سزا دلائی تھی۔"

یہاں آخری جملہ خاص طور پر نظر میں رکھنے کے قابل ہے۔ پھر سکھو کے خلاف گواہی دینے والے بھی اسی گاؤں کے آدمی ہیں جو اپنے کردار کا اسی حد تک اظہار کرتے ہیں جس کے وہ اہل ہیں۔ اور وہیں ان کی کارکردگی ختم ہو جاتی ہے۔ زمین دار طبقہ بھی اس علت سے خالی نہیں۔ پریم شنکر کی شہرت کے حسد میں، ان کا سگا بھائی، گیان شنکر، ہر بدنامی، پریم شنکر کے سر تھوپ کر اُسے نامقبول بنانے کی فکر کرتا ہے۔ غوث خاں کے قتل کی ذمہ داری بھی پریم شنکر کے سر تھوپی جاتی ہے۔

"گیان شنکر: کیسی بے سر پیر کی باتیں کرتے ہو۔ میں ان
لکڑ گدے کسانوں سے دبتا پھروں..... ان کی مجال تھی کہ میرے
مقابل میں کھڑے ہوتے۔ ہاں جب اپنے ہی گھر میں آگ
لگانے والے موجود ہوں تو جو کچھ نہ ہو جائے تھوڑا ہے۔ میں ایک
بار نہیں سو بار کہوں گا کہ اگر بھائی صاحب نے انھیں سر نہ
چڑھایا ہوتا تو آج ان کے حوصلے اتنے نہ بڑھتے۔
ودیا۔ سارا شہر جس کی پوجا کرتا ہے اسے تم گھر میں آگ لگانے والا
کہتے ہو۔
گیان شنکر: ایسی دنیاوی عزت کی ہوس ہی تو ان تمام فسادوں کی
جڑ ہے۔" (گوشۂ عافیت ص ۲۶۴)

یہاں ایک دلچسپ بات بھی نظر میں رکھنا چاہئے۔ گوشۂ عافیت کے کردار ایک فیوڈل وراثت کے ساتھ سوچتے اور معاملات سے الجھتے ہیں اور اس گرے ہوئے سماج میں سارے مسائل ایک بم کے گولے کی طرح آ گرتے ہیں جس سے تمام طبقوں میں ایک حرکت پیدا ہوتی ہے۔ اگرچہ یہ حرکت ایک ناگواری کے احساس کے ساتھ وجود میں آتی ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر یہ مسائل نہ ہوتے تو سوسائٹی آرام چین سے گزران کرتی۔ نہ لگان بڑھتا، نہ اضافے کا مسئلہ ہوتا اور نہ یہ صورتیں وجود میں آتیں لیکن تمام کرداروں کی حرکت اور عمل کے ساتھ جو سوسائٹی میں ایک ارتقائی کیفیت رونما ہوتی ہے وہ اس ناگواری کے احساس کے ساتھ ملکی سیاست اور سماج کے ارتقا کی ایک کڑی بھی بنتی ہے۔ فیوڈل سچویشن سے جو کشمکش کی کیفیت رونما ہوئی ہے وہی اس سوسائٹی میں انقلاب بھی لاتی ہے۔ مسائل کے حل کی کوشش، کرداروں کو اقدام کے لئے تیار کرتی ہے اور یہ اقدام سیاست اور طبقاتی جنگ کے لئے مواقع فراہم کرتا ہے۔ اس طرح ہندوستانی سماج جو ۱۹۱۵ء

تک محض اصلاح اور انگریزوں سے سمجھوتے کا تقاضا کرتا تھا، وہ زمینوں کو کسانوں میں تقسیم کرنے کا مقتاضی ہوتا ہے اور بیرونی حکومت کے خلاف صف آرا ہو کر عدم تعاون، معافی لگان اور پھر اسٹرائیک کی طرف قدم بڑھاتا ہے۔ روس میں انقلاب سے پہلے سرفڈم (SERFDOM) کی اسٹیج تھی جو کسانوں کی جمہوری لڑائی سے کسانوں (PEASENTRY) میں تبدیل ہوگئی، اور پھر یہ PEASENTRY نوکر شاہی کی اسیر ہوگئی جس طرح آج ہندوستانی عوام نوکر شاہی کے اسیر ہیں۔ پھر سوشل ڈیماکریٹ، سیاسی آزادی کے لئے نوکر شاہی کے خلاف صف آرا ہوئے۔ اس طرح جیسے جیسے سوسائٹی میں سنگھرش بڑھتا جاتا ہے کسان بھی سماجی ارتقا کی منزلیں طے کرتے جاتے ہیں۔ اور اس طرح ہیگل کا نظریۂ ارتقا کی طرف یہ اقدام، سنگھرشوں کے درمیان ہوتا ہے۔ جہاں گیان شنکر اور حکومت کی تدبیریں پست پڑتی جاتی ہیں اور کسانوں کی تحریک، روز بروز انقلابی ہوتی جاتی ہے اور اس طرح تاریخ کے ارتقا کی طرف بھی یہ سماجی اور طبقاتی جنگ، اقدام کرتی ہے جسے تاریخ کا معاشی مادی ارتقا سمجھنا چاہئے۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ پریم چند کی فکر کا دائرہ، ان حدود کو پار کر جاتا ہے، جہاں ہیگل نے سوسائٹی کے ارتقا پر ایک حد پر پہنچ کر 'STOP' کا حکم لگایا ہے اور اس طرح ارتقا کی بھی ایک حد مقرر کردی ہے جہاں سے زوال شروع ہوجاتا ہے جسے ہیگل نے "PROSAIC CONDITION OF THE WORLD" سے تعبیر کیا ہے۔ جس طرح یونان اور روم کی تہذیبوں کا حشر ہوا۔ مگر مارکس اور اینگلز نے انسانی سماج کے ارتقا کی تاریخ کو پابند نہیں کیا اور یہ حکم لگایا کہ سماجی ارتقا، بغیر کسی روک ٹوک کے نمو پذیر ہوتا رہتا ہے کیوں کہ پیداواری طاقتوں (PRODUCTIVE FORCES) کا کوئی انت نہیں کیوں کہ انسانوں کے عمل کا بھی کوئی انت نہیں، جو ارتقا کی صورتوں کی طرف گامزن رہتے ہیں۔ اب ذرا گوشۂ عافیت کے مایا شنکر کے طویل اعلان کے چند جملے ملاحظہ کیجئے جسے پریم چند کی آئیڈیلزم سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

> "مجھے اندیشہ ہے کہ میری باتیں بعض حلقوں میں بے سود اور بے موقع اور بعض حلقوں میں باغیانہ اور انقلاب انگیز سمجھی جائیں گی ...... میرا خیال ہے کہ مجھے کسانوں کی گردنوں پر اپنا جوار رکھنے کا کوئی حق نہیں ہے۔ یہ میری اخلاقی کمزوری اور بزدلی ہوگی اگر میں اپنے اصول کو عیش پسندی پر قربان کردوں...... میں آپ سب صاحبوں کے سامنے ان حقوق اور اختیارات سے دست بردار ہوتا ہوں جو رواج اور نظام معاشرت نے مجھے دئے ہیں۔ میں اپنی رعایا کو قید اطاعت سے آزاد کرتا ہوں۔ وہ نہ میرے اسامی ہیں اور نہ میں ان کا زمیندار۔ وہ سب میرے

دوست اور میرے بھائی ہیں۔آج سے وہ سب اپنے مزروعہ
کے خود مالک ہیں.....آپ کو آزاد کر کے میں خود آزاد ہو گیا۔"
(گوشۂ عافیت ص ۲۱۳)

۱۹۴۷ء تک پریم چند کے یہ تصورات یقیناً محض آئیڈیلزم تھے لیکن سماج کا ارتقا جاری ہے اور ۱۹۸۱ء تک پہنچ کر چکبندی ایکٹ (CONSOLIDATION OF LAND ACT) نے پریم چند کے ان تصورات کو حقیقت میں تبدیل کر دیا جسے ہندوستانی سیاست اور دانشور، آئیڈیلزم سے تعبیر کرتے تھے۔ مجموعی طور پر یہی صورتیں روس کی زرعی اصلاحات کے لئے ٹالسٹائے نے بھی پیش کی تھیں۔ ٹالسٹائے کے ایک ناقد بورس بچوخوف نے لکھا کہ

"ٹالسٹائے سرمایہ داری، اس کے غیر منصفانہ رویوں اور غیر فطری رشتوں اور طور طریقوں کا بے رحم نکتہ چیں تھا۔ تمام مختلف سماجی اداروں (Social Institution) کے تجزئے اور تحقیقات سے وہ اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ خاندان، کلیسا، عدالتوں، پولیس، زرعی نظام، سب میں ابتدائی صورتوں (GRASS ROOTS LEVEL) سے تبدیلی لانے کی ضرورت ہے کیوں کہ تمام ادارے اور محکمے، انسانوں کو غلام بنانے اور ان پر ظلم ڈھانے کے ادارے ہیں اور جب تک زرعی زمین کی شخصی ملکیت کو ختم کر کے انھیں پھر سے چھوٹے چھوٹے امداد باہمی اور کسانوں کے آزاد کمیون میں تبدیل نہیں کیا جائے گا، حالات نہیں بدلیں گے۔ اس کے لئے (زرعی) زمین کی انفرادی اور شخصی ملکیت کو ختم کرنا ضروری ہے۔"

اب اپنے ذہن میں پریم چند کے اس جملے کو پھر سے دہرایئے کہ:

"ادیب وطنیت اور سیاسیات کے پیچھے چلنے والی حقیقت نہیں بلکہ
ان کے آگے مشعل دکھاتی ہوئی چلنے والی حقیقت ہے۔"

یہ ضرور ہے کہ پریم چند کے یہاں طبقات کی کشمکش کا وہ طریقۂ کار نہیں جو کسی ماہر سماجیات یا تاریخ کا مادّی شعور رکھنے والے کے یہاں ملتا ہے مگر انھوں نے اپنے تجربے سے جو کچھ ہندوستان کے عوام اور خصوصاً کسانوں سے متعلق سمجھا تھا، اس وقت کی تیزی سے بدلتی ہوئی جس زندگی کا ادراک انھوں نے کیا تھا، وہی ان کی ایسی آگہی بنتا ہے جو انھیں اصولی ماہر سماجیات کی طرز فکر سے الگ کر کے ایک عملی اور مادّی زندگی کا نباض بناتا ہے اور جس کی مدد سے پریم چند نے اپنے دور کی سماجی تاریخ کو ناول اور افسانوں کے صفحات میں اس طرح منتقل کر دیا ہے جس کی مثال عالمی ادب میں سوائے ٹالسٹائے کے شاید ہی کہیں ملے۔ یہی پریم چند کی عظمت کا راز ہے، یہی ان کی ترقی پسندی اور یہی ان کا طبقاتی شعور، جو انھیں اپنے دور میں دوسرے فنکاروں سے ممیز کرتا ہے۔

☆☆☆☆

بیدی کی کہانیاں ــــ ایک جائزہ

اردو کہانی کی دنیا میں 'بیدی ایک اہم منزلت کے حامل ہیں ۔ انھوں نے کہانی کے آفاق کو وسیع کیا ہے ۔ اپنے موضوعات کے لحاظ سے اور اس Suspense کے لحاظ سے بھی جو روزِ ازل سے کہانی کی جان رہا ہے ۔ موضوعات جب تک بدلتے رہیں گے ، زندگی اپنی یکسانیت کے باوجود ، واقعات کا انوکھا پن لے کر ، اپنی ایک نئی دنیا دکھاتی رہے گی ۔ کیوں کہ زندگی کا یہ طویل و عریض کینوس ، اپنے برتے جانے ، اتفاقات اور وقت کے دباؤ ، حالات کے امکانات و فکری گرفت اور روئیوں کی بے کیفی' سب کو سمیٹ کر ایک ایسی تصویر پیش کر دیتا ہے کہ بس دیکھتے رہ جائیے ۔ بیدی نے اسی راز کو پالیا ہے ۔ اسی لیے وہ اپنی کہانیوں کو منظر اور عبارتوں سے سجانے کے بجائے ، واقعات اور مسائل سے آراستہ کرتے ہیں ۔ اور یہ مسائل اور یہ واقعات زندگی کے پُر پیچ سماجی اور ذہنی راستوں سے آتے ہیں ۔ اس طرح بیدی کی کہانیاں ایک طرف ٹوٹے بکھرے سماج کی کہانیاں ہیں اور دوسری طرف فرد کے حوالے سے وہ ایک آفاقیت سے بھی ہمکنار نظر آتی ہیں ۔ اس طرح ان کا فن ، سادہ کا رکا فن نہیں رہ جاتا بلکہ اکثر اس پر ابہام کی نقاشی بھی ہو جاتی ہے اور سماجی زندگی میں نت نئی اُبھرتی ڈوبتی لہروں کو ایک دوسرے کو کاٹتے رہنے کا عمل بھی جاری رہتا ہے ۔ اس کش مکش اور مختلف الالوانی کی صورت میں کہانیاں آگے بڑھتی جاتی ہیں ۔

بیدی کی کہانیاں 'آہستہ روی کی قائل ہیں ۔ اُن میں نہ عبارتوں کا بہاؤ ہوتا ہے اور نہ واقعات کا وہ تموّج کہ قاری 'چھوٹے چھوٹے موڑ کی پروا کیے بغیر صرف نتیجے کے پیچھے بھاگتا جائے اور اس طرح کہانی کے حُسن کو فراموش کر دے ۔ ہر موڑ اپنی جلوہ آرائی کا تاثر محسوس کرانے کا منتظر کھڑا ہے ۔ اُسے محسوس کئے بغیر اگر قاری صرف "پھر کیا ہوا" کی تلاش میں ہے تو وہ بیدی کی کہانیوں کے حُسن کو نہیں پا سکتا ۔ اسی وجہ سے بیدی کی کہانیوں کے کردار ، کہانی کا کونا تھام کر ، کسی واقعے یا حادثے کی اُلجھنوں میں گرفتار اپنی مشکلات 'قاری کے سامنے اس طرح پیش کر دیتے ہیں کہ قاری ان مشکلات کو اپنا نجی مسئلہ بنالیتا ہے ۔ اس لئے بیدی کی کہانیوں میں نہ فرضی واقعات ہیں اور نہ صرف تخیّل کی رنگ آمیزی ۔ کوارنٹین (Quarantine) ، پان شاپ 'دس منٹ بارش میں' کل ایم چورستے پر کیا ہوا 'ایک باپ بکاؤ ہے' کہیں بھی اُن کی ایسی ٹیکنک اور طرزِ نگارش کو پرکھا جا سکتا ہے ۔ ان افسانوں میں زندگی اپنی کیوں' پا پا پا' پیچیدگی اور گہرائی کے ساتھ جلوہ گر رہتی

ہے۔ آلام حیات کے ساتھ وہ تجنس بھی جو زندگی کرنے کا راز بھی بتاتا ہے اور اس سے نپٹنے کا سلیقہ بھی۔ کوارنٹین کے بھاگو کی طرح اور بجل کے درباری کی حکمتِ عملی کی صورتوں میں۔ بیدی صرف واقعات کو اکٹھا کر دینے ہی کو افسانہ نہیں سمجھتے بلکہ جب تک ان میں افسانہ نگار کی اپنی بصیرت، ان واقعات کو گرفت میں لینے کا ڈھنگ، فرد اور اس کے گرد و پیش کا INTER RELATION شامل نہیں ہوتا کہانیاں 'اپنی اثر انگیزی' قائم نہیں کر پاتی ہیں۔ مثلاً وان 'رحمان کے جوتے' چھوکری کی لوٹ سے اپنے دکھ مجھے دے دو اور ایک باپ بکاؤ ہے' تک کہیں بھی جا کر اس صورت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

بیدی کے یہاں' افسانوں میں گہری جذباتیت کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے۔ مگر یہ جذباتیت سطحی نہیں ہوتی اور نہ سستی، نہ جذبات کے ساتھ بہہ جانے کا تقاضہ کرتی ہے۔ ہر جگہ اس جذباتیت میں' محسوسات کی گہرائی اور حالات کے جبر کو بھی دیکھنا چاہئے۔ یہ جذباتیت صرف قاری کے SENTIMENTS کا استحصال نہیں ہے۔ شاید بیدی کے یہاں یہ جذبہ بھی بیدار نہیں ہوتا۔ اور اسی وجہ سے ان کی کہانیوں کے موڑ' غیر فطری نہیں ہوتے۔ اگرچہ ان میں سیدھی سادی NATURALNESS بھی نہیں ہوتی بلکہ کسی حد تک وہ وقوع کی ناگفتہ کیفیات کو فطری وقوعہ بنانا چاہتے ہیں۔ اسی وجہ سے اُن کی کہانیاں ڈھلے ڈھلائے نمونے سے الگ ہو جاتی ہیں۔ اور یہی لگاؤ، قاری میں ایک تحیر اور ایک طرح کا لطف پیدا کر دیتا ہے اور افسانہ نگار کو بے جا تطویل اور عبارت آرائی سے بھی بچا لیتا ہے۔ بیدی کبھی بھی کرشن چندر کی طرح عبارت آرائی اور کہانی کے جذباتی پھیلاؤ کی طرف نہیں جاتے۔ یہ طریق کار انھیں پسند نہیں ہے۔ اسی وجہ سے وہ ہنگامی موضوعات سے بھی پرہیز کرتے ہیں ۱۹۴۷ء کے فسادات پر جب تمام افسانہ نگار ہنگامی قسم کے افسانے لکھ رہے تھے، بیدی نے 'براہ راست انداز میں کوئی افسانہ نہیں لکھا۔ گو کہ لاجونتی کے افسانوں میں یہ صورت کہیں کہیں دیکھی جا سکتی ہے لیکن یہاں بھی بیدی کی آہستہ روی قاری پر کوئی دباؤ نہیں ڈالتی۔ اپنے معتقدات اور اصولوں کو وہ افرادِ قصہ کے لازمی عمل سے اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ یہ تمام باتیں افسانے کے اندر سے پھوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں' اوپر سے لادی ہوئی نہیں۔ جب تک حالات اور واقعات، اُن کے افسانوں کے رگ و ریشے میں حل نہ ہو جائیں' وہ انھیں بروئے کار نہیں لاتے۔ اور پھر ان باتوں کو دھیرے دھیرے پلاٹ یا سچویشن پر ایسا پھیلا دیتے ہیں کہ کشمکش داخلی ہو کر نتیجے کا جزو بن جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے کردار، واقعات سے الگ نہیں ہو پاتے اور واقعات، اِن کرداروں کی گزرتی ہوئی زندگی کا لازمی حصہ۔

تمام ترقی پسند افسانہ نگاروں کی طرح، بیدی بھی اپنے افسانوں میں، سماجی حقیقت نگاری کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ مگر یہ طرزِ اظہار، صرف ابلاغ کے طریق کو اپنا کر نہیں چلتا بلکہ اس

میں ایک رمز یہ اور ایمائی کیفیت شامل ہوتی ہے اور اسی وجہ سے بیدی کے وار کا تیکھا پن، براہِ راست نہیں ہوتا۔ قاری پر اشاروں اور کنایوں سے سماجی کیفیات کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ اُس تبدیلی کا بھی جو دبے پاؤں سوسائٹی میں داخل ہو رہی ہے اور اُس طرزِ کہن پر اڑے رہنے والی صورتوں کا بھی جو کسی حالت میں تبدیل نہیں ہونا چاہتی ہیں اور بیدی دونوں کے درمیان کھڑے ہوکر فیصلہ، قاری کے سپرد کر دیتے ہیں۔ کوئی حکم نہیں لگاتے۔ یہاں تک کہ قاری خود فیصلہ کر کے اپنی پسندیدہ صورتوں کے ساتھ ہو جاتا ہے اور شاید قاری کی پسندیدہ صورتیں، بیدی کے پسند ہی کی صورتیں ہوتی ہیں۔ حقیقتیں، قاری کے ذہن پر اس طرح حاوی ہو جاتی ہیں کہ جذباتیت اور اخلاق سب تہہ نشین ہو جاتے ہیں۔

"جب بھوک سے پیٹ دُکھتا ہے، تو معلوم ہوتا ہے، دنیا میں سارے مرد ختم ہو گئے عورتیں مر گئیں۔" (کلیانی)

"دس روپے؟" کیرتی نے کہا۔

"ہاں تمہیں بتایا نا، میرے لئے یہ سب بیکار ہے۔"

"ان سے تو —" اور کیرتی نے جملہ پورا نہ کیا۔ اس کے اندر گویائی، الفاظ، سب تھک گئے تھے۔ پر مطلب صاف تھا۔ مَدن سمجھ گیا۔ "اس سے تو بوتل بھی نہ آئے گی۔" "دوا کا خرچ بھی پورا نہ ہوگا"، روٹی بھی نہ چلے گی" قسم کے فقرے ہوں گے۔ (مِتھن)

یہ ایک طرح کی بے زبانی ہے جو لمحات سے نکل کر صرف صورتوں اور طبقات میں کرداروں کو زندہ رکھتی ہے۔ اور کیرتی کا مَدن کے منھ پر تھپڑ، حالات سے گزر کر زندہ رہنے کی ہمت کو نئی کیرتی کی شکل عطا کرتا ہے جو مِتھن کی تکمیل کے لئے سماج کو سہارا بناتی ہے اور پھر اس تکمیل میں کیرتی کے فن کے ساتھ سماج کا پورا چہرہ اُبھر آتا ہے جس میں استحصال ہے، زندگی کرنے کی مجبوریاں ہیں اور اُس زندگی کا اگلا قدم بھی جس میں اب کیرتی کو باقی رہنا ہے۔ یہی ہمت بیدی کے لئے نئی کہانی کا چہرہ بناتی ہے اور یہی بیدی کے اس جملے کو معنویت بھی عطا کرتی ہے۔

"تم انسان کو سمجھنے کی کوشش نہ کرو، صرف محسوس کرو اسے"

یہ احساس، اسی نئے سماج کا احساس ہے جس میں اب نئی کہانیوں کو یا کم از کم بیدی کی نئی کہانیوں کو چلنا ہے جن کا سایہ مِتھن سے سونفیا اور سونفیا سے "ایک باپ بکاؤ ہے" تک پھیل جاتا ہے جن میں حیرت ہے، طنز ہے اور حُسن کا ایسا آمیزہ جو کہانیوں اور واقعات کی پرتوں کو سمیٹے رہتا ہے۔

ادھر بیدی کے یہاں طنز کا بہت لطیف طریقہ، کہانیوں میں شامل ہو رہا ہے۔ یہ طنز، احساسِ شکست بھی ہے، خندۂ زیرِ لب بھی اور ایک ایسی چوٹ بھی جو جد و جہد کے لئے اُکساتی ہے اور اس کے محور، بیدی کے یہاں، اُن کی کہانیوں کے مختلف ادوار کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں۔

دانہ و دام کے مسائل سے گرہن اور کوکھ جلی تک ۔ اس طنز میں دوسری کاٹ ہے جو وقت اور تاریخ کی بے بسی کا احساس دلاتی ہے جب کہ، "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور "ہاتھ ہمارے قلم ہوئے" میں اپنی کامیابیوں کے بیچ ناکامیوں اور خامکاریوں کو مسکرا کر پیش کرنے کا فن بیدی کی نثریت کو مزید طاقت عطا کرتا ہے۔

"لتاں..... کچھ گندم اور ماش کی دال دے دو سکھنی کی ماں کو..... کب سے بیٹھی ہے بیچاری؟"۔
"چاٹرک نے کہا، ہو سکتا ہے بڈھے نے اندوختہ رکھنے کے بجائے تلاوان اپنا سب کچھ، بچوں ہی پر لٹا دیا ہے۔ اندوختہ ہی ایک بولی ہے جسے دنیا کے لوگ سمجھتے ہیں اور ان سے زیادہ اپنے سگے، سمبندھی، اپنے ہی بچے بالے، کوئی سنگیت میں تارے توڑ لائے، نقاشی میں کمال دکھائے، اس سے انھیں کوئی مطلب نہیں۔ پھر اولاد ہمیشہ یہی چاہتی ہے کہ اس کا باپ وہی کرے جس سے وہ اولاد خوش ہو۔ باپ کی خوشی کس بات میں۔ اس کی کوئی بات ہی نہیں۔ اور ہمیشہ ناخوش رہنے کے لئے اپنا کوئی سا بھی بیگانہ بہانہ تراش لیتے ہیں۔"
(ایک باپ بکاؤ ہے)

اس اقتباس میں 'اندوختہ' کی اہمیت تمام محبتوں پر حاوی ہے۔ تمام کمالات، کس طرح، اس جادو کے آگے کے سامنے بے رنگ ہو جاتے ہیں۔ پھر باپ کی اہمیت اس پدری (Patriarchal) سماج میں بھی بغیر پیسے کے کیا رہ جاتی ہے، اس کا طنزیہ اظہار پیش کر کے بیدی، رشتوں کے عمرانی مطالعے کے دوبارہ محاسبے کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ یہ اُن کا انفرادی مسئلہ بھی ہو سکتا ہے مگر اس سے نئے عمرانی مطالعے کی راہیں بھی کھلتی ہیں کہ اپنے کو انتہائی مہذب کہنے والا سماج کس سماجی انتشار میں مبتلا ہے۔ مغرب میں تو یہ انتشار اپنے شباب پر پہنچ چکا ہے جس کا بدترین نمونہ بوڑھوں کے لئے سرکاری گھر ہیں۔ لیکن ہندوستان کی تہذیب، جہاں، بھائی، بہن، ماں، باپ کے رشتوں میں ایک تقدس شامل ہے، آج یہ تہذیب بھی رشتوں میں انتشار کے مسائل سے دوچار ہے۔ 'ایک باپ بکاؤ ہے'۔ اس مسئلے کی بہترین کہانی ہے جو ابھی تک نہ کہی جانے کے باوجود ایک سچی اور تلخ حقیقت ہے۔

ادھر کچھ دنوں سے بیدی کی کہانیوں میں جو جنس نگاری کی لہر پیدا ہوگئی ہے، یہ خاصی معرض بحث میں ہے۔ مجھے اس مسئلے کا نہ تجزیہ کرنا ہے اور نہ مناسب ہے کہ اس مسئلے پر اختلاف کیا جائے۔ اگر کہانی کار، اچھے ڈھنگ سے زندگی کے ایک اہم مسئلے پر قلم اٹھا سکتا ہے تو اُسے یقیناً اس طرف توجہ کرنی چاہئے۔ ہاں اس کا لحاظ، اچھے ادب کے تقدس کو برقرار رکھنے کے لئے ضرور رکھنا چاہئے کہ اس طرز اظہار میں بھی ایک پاکیزگی اور طہارت کا احساس باقی رہے اور یہ پاکیزگی و طہارت، اخلاقیات کی توڑی مروڑی شکل نہ ہو بلکہ صحت مند زندگی کی پاکیزگی کا احساس دلائے۔ جنس

اور اس کا اظہار، روزِ ازل سے انسان کا محبوب موضوع رہا ہے اور رہے گا۔ صرف اس کے اظہار کے طریقے زمان و مکان کے ساتھ تہذیبوں کے عروج و زوال میں مدغم ہو کر، کسی سرزمین کی روایتوں اور جغرافیائی حالات اور ان اخلاقی اقدار کے بیچ سے پیدا ہوتے رہتے ہیں، جن کی انھیں ایک مخصوص طرزِ معاشرت میں اجازت ہوتی ہے۔ بیدی، ان باتوں سے بخوبی واقف ہیں اور ان صورتوں کے اظہار پر اسی طرح قدرت رکھتے ہیں۔ اُن کے یہاں شاید ہی کہیں لذتیت اور سستی جنس نگاری کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ اُن کے افسانوں میں جنس نگاری سانپ کی وہ کنڈلی ہے جو ایک لمبے چکر کے ساتھ اپنے ہیولے کا احساس دلاتی ہے۔ اور یہ چکر، افسانوں کی پرتوں میں لپٹا ہوتا ہے۔ وہ بڈھا، سونفیا، بمتھن، بکلیانی، کل ایلم چورستے پر کیا ہوا (باری کا بخار)، سب میں یہ لپیٹ موجود ہے۔ لیکن اس لپیٹ میں شیو کے لپٹے ہوئے سانپ سے اُن کے سر سے بہتی ہوئی گنگا کے تقدس تک جانا چاہیے۔ تب بیدی کی جنس نگاری کی پرتیں کھلتی ہیں اور جنس کی اس طہارت کا بھی احساس ہوتا ہے جو ذہن کو تخلیقِ آدم تک لے جاتا ہے۔ اور یہیں بیدی، منٹو اور عصمت سے الگ ہو کر اپنے اس انوکھے طرز کا احساس دلاتے ہیں۔

تمام افسانہ نگاروں کے یہاں یہ صورت رونما ہوتی ہے کہ وہ واقعے کو اہمیت دیں یا کرداروں کو۔ بہ ظاہر یہ عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے۔ کیوں کہ کہانی سننے والا، کہانی یعنی واقعے میں زیادہ دل چسپی رکھتا ہے۔ اُسے واقعے کا انوکھا پن متوجہ کرتا ہے۔ مگر یہ بھی سچ ہے کہ ہر واقعے کو متحرک کرنے اور اس میں پیچیدگی پیدا کرنے والے، دراصل وہ کردار ہوتے ہیں جو واقعے کو تحیّر زا بناتے، پیچیدہ کرتے یا اُن واقعات میں زندگی پیدا کرتے ہیں۔ پھوہڑ قسم کے افسانہ نگار، افسانے کے واقعات کو خود اپنے ہاتھ میں لے لیتے ہیں اور اس طرح اپنے جذبات اور خیالات کے ساتھ افسانہ کو توڑتے مروڑتے رہتے ہیں۔ مگر ایک ماہر افسانہ نگار واقعات اور تھیم کو کرداروں کے سپرد کر دیتا ہے اور کوشش کرتا ہے کہ کم سے کم اُن کے معاملات میں مداخلت کرے۔ بیدی کے تمام افسانوں میں، یہی صورت دیکھی جا سکتی ہے۔ ان کی کہانیاں کرداروں کے حرکت و عمل سے اپنی صورتیں بدلتی رہتی ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ بیدی، تھیم اور سچویشن کے لحاظ سے کرداروں کو واقعات میں متعارف کراتے ہیں جو خود بھی واقعات کی نوعیت اور صورتِ حال کو اچھی طرح سمجھ کر اُسے اپنے ہاتھ میں لیتے ہیں۔ اور پھر جس طرح کہانی کی سچویشن، ان کرداروں سے تقاضہ کرتی ہے، اسی طرح یہ خود کو اُسی کے مطابق ڈھالتے جاتے ہیں۔ یا کہانی کو بھی اسی ڈھنگ سے بدلنے کی کوشش کرتے ہیں جس طرح کا رویّہ اُنھیں اپنانا ہوتا ہے۔ جنگل کا درباری لال، جب ایسی سچویشن میں پڑ جاتا ہے کہ کوئی اُسے ہوٹل میں جگہ دینے کو تیار نہیں ہوتا تو وہ ایک بھکارن سے اُس کے بچے کو عارضی طور پر مانگ لیتا ہے اور پھر بڑی شان سے ایک فیملی مین کی طرح، بیتا کے ساتھ ہوٹل میں داخل ہوتا ہے اور

پھر کہانی کے سارے موڑ بدل جاتے ہیں۔ درباری لال، سیتا اور بجل کے کردار پھر کہانی کو اس طرح سے اپنے ہاتھ میں لے لیتے ہیں کہ کہانی ان کا منھ دیکھ کر ہر قدم پر آگے بڑھتی ہے۔ ان کرداروں میں بھی خاصی کش مکش ہوتی رہتی ہے۔ کبھی سیتا مرکزی کردار بننے لگتی ہے، کبھی درباری لال لیکن سچ بات یہ ہے کہ آخر میں کہانی کا Cul mination بجل کے بغیر کہاں ہو سکتا ہے۔ اس طرح بجل کہانی کا مرکزی کردار بن جاتا ہے۔ اس کی معصومیت اور بچپن، ساری کہانی کی ہئیت کو بدل ڈالتے ہیں اور اسی معصومیت میں بیدی کو تلاش کرنا چاہئے جو بجل سے سیتا کی محبت مادری تک پھیلی ہوئی ہے۔

تاہم یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ اگر کردار اپنے فطری حالات اور کہانی کے تقاضوں کے لحاظ سے چھوڑ دیے جائیں تو افسانہ نگار کی پیش کی ہوئی کہانی کس طرف جائے گی؟ افسانہ نگار کے نظریات اور پسند کی طرف یا کرداروں کے برتاؤ (Behaviour) سے پیدا ہونے والی سچویشن کی طرف یا کم از کم اُسے جدھر جانا چاہئے۔ کیوں کہ اگر کہانی، کہانی کار کی ترجمانی نہیں کرتی تو پھر ایسی حالت میں کہانی کار کی حیثیت کیا ہوگی اور پھر زندگی کی طرف، اس کا اپنا رویہ کہاں جائے گا؟ یہ بہت بڑی مشکل، کہانی کاروں کے ساتھ ہمیشہ رہی ہے۔ فلابیر نے تو یہاں تک کہانی کو نیچرل چھوڑنے کی تمنا کی تھی کہ کہانی کار کا وجود، کہانی کے درمیان، ایک قلم سے زیادہ نہیں ہونا چاہئے۔ یعنی اس کی حیثیت صرف لکھنے والے قلم کی سی ہو کہ جو کچھ کہانی کار کے اندر سے آتا رہتا ہے، قلم، صرف اُسے ضبطِ تحریر میں لاتا جاتا ہے اور اس طرح مادام بواری جیسا شاہکار، فلابیر نے پیش کیا۔ لیکن مشکل یہی ہے کہ قلم کی حیثیت بن کر، کہانی کار، اپنے ذہن اور دور کے مسائل کو کس طرح اپنی تحریروں سے الگ کر دیگا۔ سچ بات تو یہ ہے کہ کہانی کار، ایسے کرداروں کا انتخاب، ایک طرح کے جبر کے تحت کرتا ہے —— ایسا جبر جو اس کے ذہن اور رویے کو واقعات کی تہوں سے الگ نہیں ہونے دیتا اور کردار پھر واقعات میں مصنف کے رویے کو لے کر چلتے ہیں۔ کبھی اپنے برتاؤ کے ساتھ اور کبھی بہت Vocal ہو کر۔ خود فلابیر، شارل اور مادام بواری کو، اس رومانوی کشمکش اور سماجی اخلاقیات کی شکست سے کہاں دور لے جا سکا جس میں اس کا زمانہ اسیر ہے اور جس میں ایک شکست و ریخت کا عمل جاری ہے؟ سندر لال اور لاجو کے اپنے عملی اور ذہنی برتاؤ میں جو سچویشن کے لحاظ سے ظاہر ہوتے رہتے ہیں لیکن تاریخ کے جس دور سے گزر کر اور حالات کے موڑوں میں اُلجھ کر، سندر لال جیسا ایجابی ذہن رکھنے والا بھی، ہندوستانی اخلاقیات کے ایک بڑے گھیرے کو نہیں توڑ پاتا اور لاجو کی بازیافت کے بعد، سندر لال کی نسلی اخلاقیات، اُس سے لاجو کو جس طرح خوش آمدید کراتی ہے وہی بیدی اور نئے ہندوستان کی کش مکش اور بدلتے ہوئے سماج کے ان حالات کے ردّ و قبول کی صحیح تصویر ہے جو اس رویے سے پیش کرتی ہے جو سندر لال، لاجو کے ساتھ اپناتا ہے۔ اس موقعے پر بیدی

کے چند بڑے معرکے کے جملے سندر لال کے ذہنی خلجان کو پیش کرتے ہیں۔

"سندر لال نے لاجو کی طرف دیکھا۔ وہ خالص اسلامی طرز کا لال ڈوپٹہ اوڑھے تھی اور بائیں بکل مارے ہوئے تھی...... عادتاً۔ محض عادتاً...... وہ ہندو اور مسلمان تہذیب کے بنیادی فرق...... دائیں بکل اور بائیں بکل میں امتیاز کرنے سے قاصر رہی تھی۔ سندر لال کو دھچکا سا لگا۔ سندر لال نے جو کچھ لاجو کے بارے میں سوچ رکھا تھا وہ سب غلط تھا۔"

"ہم نہیں لیتے مسلرن (مسلمان) کی جھوٹی عورت۔"

"سندر لال اب لاجونتی کو لاجو کے نام سے نہیں پکارتا تھا۔ وہ اسے کہتا تھا "دیوی" ...... وہ کتنا چاہتی تھی کہ سندر لال کو اپنی واردات کہہ سنائے ...... لیکن سندر لال، لاجو کی وہ باتیں سننے سے گریز کرتا تھا۔"

"دیوی"، لاجونتی نے سوچا اور وہ بھی آنسو بہانے لگی۔

"جب بہت سے دن بیت گئے تو خوشی کی جگہ پورے شک نے لے لی۔ اس لئے نہیں کہ سندر لال نے پھر وہی پرانی بدسلوکی شروع کر دی بلکہ اس لئے کہ وہ لاجو سے بہت اچھا سلوک کرنے لگا تھا...... لاجو آئینے میں اپنے سراپا کی طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی کہ وہ سب کچھ ہو سکتی ہے پر لاجو نہیں ہو سکتی۔ وہ بس گئی پر اُجڑ گئی۔" (لاجونتی)

اور اسی آخری جملے سے بیدی کی آواز اُبھرتی ہے۔ کوئی اچھا سمجھے یا بُرا مانے۔ بس یہی سچ ہے۔ حالات، کہانی اور بدلتی ہوئی تاریخ کی یہی آواز، جو آج تک ہندوستانی اور پاکستانی مہاجرین کا پیچھا کر رہی ہے اور شاید اس صدی تک یہ تعاقب جاری رہے گا۔ یہ سب کچھ محدود اور مخصوص حالات میں وہ عوامی شعور ہے جو افراد کی تقدیروں اور محسوسات کے ذریعے تاریخ کی ایک ایسی سچائی بناتا ہے جو لمحاتی احساس سے کائناتی درد بنتی جاتی ہے، جسے ہندوستان، ویت نام، فلسطین، لبنان، ایران، لیبیا اور مصر، کہیں بھی ایسے مخصوص حالات میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کا دوسرا سرا ذرا دوسرے ڈھنگ سے اسٹائن بک، کے گریپس آف راتھ (Grapes of wrarth) سے جا ملتا ہے۔ جس میں کیلی فورنیا کی ہجرت کی داستان بڑے استادانہ ڈھنگ سے پیش کی گئی ہے۔

بیدی کا فن، ایسے کرداروں کی تخلیق میں یہ بھی ہے کہ وہ کرداروں کو ان باتوں سے باخبر نہیں کراتے کہ ایسے حالات کا ذمہ دار کون ہے۔ کم از کم بیدی کے عام کردار، کرشن چندر کے کرداروں کی طرح، یہ نہیں بتاتے کہ ان آلام اور مصائب کو کون اُن پر ڈھا رہا ہے۔ جس طرح ان

داتا، ہم وحشی ہیں یا پھول سرخ ہیں کے کردار انگلی اٹھا کر اشارے کرتے ہیں ، وہ صورت بیدی کے
کرداروں میں نہیں ملتی ۔ بلکہ بیدی کے کردار ، اپنے حرکت و عمل سے ، قاری کو وہ سب کچھ محسوس
کراتے ہیں ، جو اُن کے مسائل ہیں ۔ یہ کردار کہیں بھی ، سیاسی مقرر نہیں بنتے اور اس طرح ڈھلے
ڈھلائے کردار ہونے سے بچ جاتے ہیں ۔ جذباتیت جتنی تیزی سے حواس کو مشتعل کرتی ہے ، اتنی ہی
تیزی سے ، اُس کا خاتمہ بھی ہوتا ہے ۔ بیدی کے کردار ، ایسی وقتی اور لمحاتی جذباتیت سے گریز کرتے
ہیں ۔ یہ کردار ایک طرح سے سماجی طاقتوں کے میدان جنگ میں کش مکشوں میں گھرے ہوئے فعّال
کردار نظر آتے ہیں ۔ اگر کہیں ان کی انفعالیت کا بھی اظہار ہوتا ہے ، تو یہ حالات سے مقابلہ کرنے کی
طاقت ہوتی ہے ، شکست خوردگی نہیں ۔ اور اس طرح ان میں ، ایک مستقل قسم کے تحرک کا احساس پیدا
ہوتا رہتا ہے ۔ سوچوکوف نے شولاخوف کے کرداروں کے لئے ایک جگہ لکھا ہے کہ یہ کردار

"SINGLING OUT THE MAIN DETERMINANT TREND OF HISTORY, IN ACCORDANCE WITH THE OBJECTIVE COURSE OF HISTORICAL DEVELOPMENT.THE WRITER DOES NOT ISOLATE IT FROM OTHER ASPECTS AND TRENDS OF THE SOCIAL PROCESS, BUT PRESENTS THEIR MUTUAL INFLUENCE AND THE RESISTANCE OF THE RE-ACTIONARY SOCIAL FORCES TO THE MAIN TREND, THAT OF SOCIAL PROGRESS"(HISTORY OF REALISM P.285 BY BORIS SUCHIKOV)

بیدی کے کرداروں میں ایسی سوشل فورسز کا ٹکراؤ بار بار دکھائی پڑتا ہے ۔ لیکن سوشل
پروگرس ، کب اور کیسا ہوگا ، یہ واقعات کی ضد اور کرداروں کے عمل میں قاری کو خود ڈھونڈنا پڑتا ہے
اور اسی تلاش میں کہانی کا سارا لطف چھپ چھپ کر ہوتا رہتا ہے ۔ مثال کے لئے بیدی کے یہ جملے
ملاحظہ ہوں ۔

(۱) "لیکن میں چاہتا تھا ، مجھے مخلص ہو جائے ، خود کو بچانے کا جو فطری جذبہ انسان میں ہوتا
ہے ، میں اور میری قبیل کے ہندوستانی ، اس سے بہت آگے نکل چکے تھے ۔"

(۲) "میں نے گھوم کر دیکھا ۔ لیکن پھر مجھے کوئی جنازہ دکھائی نہ دیا ۔ ہمت کر کے میں نے اُن
میں سے ایک سے پوچھا......

آپ لوگ...... جنازہ کہاں ہے؟

"جنا جا؟" اس نے حیرانی سے کہا۔

"ہاں ہاں ۔ جنازہ ۔ ارتھی !...... کوئی مر گیا ہے نا؟"

"نہیں ......" اس نے ہر قسم کے جذبے سے عاری ، بے رنگ سا چہرہ اوپر اُٹھاتے ، میری طرف دیکھتے ہوئے کہا۔"

"ہم لوگ مجور رہوتا...... مل سے آیا نا ، کیا؟"

میں اسی طرف جا رہا تھا لیکن معلوم ہوتا تھا انھیں لوگوں کے ساتھ جا رہا ہوں جن کا جنازہ بھی غائب ہے۔" (جنازہ کہاں ہے)

مل مزدور ، مل سے نکل کر اس طرح سر جھکائے چل رہے ہیں جیسے وہ کسی جنازے کی مشایعت میں شامل ہوں ۔ یہاں بیدی کے کردار ، اپنی خاموشی سے اس سماجی تفریق کی وضاحت کرتے جاتے ہیں جس میں ایک طرف چمکتی کاریں ہیں ، شراب کے جام ہیں ، رنگین شامیں ہیں اور دوسری طرف ، سرمایہ دارانہ نظام میں پستے ہوئے وہ مزدور ہیں جو دن بھر کام کرنے کے بعد جب شام کو مل سے نکلتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک جنازہ لے کر چل رہے ہیں ۔ لیکن بیدی کی اس خاموش آواز کو پہچانئے جو جنازے کی مشایعت میں سماجی حقائق کو بے نقاب کرتی جاتی ہے اور اپنی وابستگی کا لطیف پیرائے میں اظہار بھی ۔ کرداروں کی بظاہر اس بے حسی اور بے تعلقی کا رجحان ، گرد و پیش سے بے خبری اور بے تعلقی نہیں ہے بلکہ ایک طرح کا خاموش احتجاج ہے اور بیدی اس خاموش احتجاج میں انھیں لوگوں کے ساتھ قدم ملا کر چل رہے ہیں ، جن کا جنازہ بھی غائب ہو چکا ہے۔

بیدی نے کرداروں کی پیش کش میں ایک اہتمام اور کیا ہے۔ اُن کے نہ تو عمل پہلے سے طے شدہ ہوتے ہیں اور نہ ان کی مزاجی کیفیت اور نہ اُس سوشل آڈر کے نتائج ، جس میں یہ کردار پیش کرئے گئے ہیں ۔ اسی وجہ سے اُن کے منطقی نتائج بھی طے شدہ طور پر برآمد نہیں ہوتے بلکہ ان میں کرداروں کی اپنی انفرادیت اُن کے ردِ عمل Behaviour ، ایک مخصوص سوشل آڈر اور نجی حالات کو بہت دخل ہوتا ہے۔ اُن کے گھریلو کردار بھی روایتی انداز سے لے کر جدید زندگی کی غیر طے شدہ سچویشن کے ساتھ گھومتے رہتے ہیں ، اپنے دکھ مجھے دے دو ، کی اندو ، ساوتری اور ستیہ وان کی روایتی گھریلو زندگی سے چل کر زوج ، لپ اسٹک اور پوڈر کی زندگی کی نہ صرف ظاہری ہیئت تک پہنچتی ہے بلکہ ، پھولاں ، رشیدہ ، مسز رابرٹ اور اُن کی بہنوں کی حقیقت بھی مدن کے سامنے پیش کر کے ، اُس کے تمام دُکھ سمیٹ لیتی ہے اور بیدی کی اشاریت ، ان تمام زندگیوں کا مونتاژ بنا کر ایک فلیش بیک کی طرح ، مدن اور اندو کی پوری زندگی مکمل کر دیتی ہے ۔ پان شاپ کا شاطر دوکان دار ، اپنی بھاری دلالی کے پردوں میں ایک شارک کی طرح ، تمام ضرورت مندوں کی آرزوؤں کو لپیٹ کر نگل

جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اُس کی چالیں سمجھنے والے اور اُس سے نفرت کرنے والے، اُوسا کا فیجر اور انٹر نیشنل فوٹو اسٹوڈیو کا تھارو، سب اسی کے جال میں سمٹ آتے ہیں اور بظاہر یہی سمجھتے ہیں کہ دوسرے اُن کے حالات سے بے خبر ہیں۔ پان شاپ کے مالک کا ہر ماہ کی ۳۱-۳۰ مقرر کرنا بھی اُس کردار کی نفسیاتی میڑھ اور دوسروں کی مجبوری کی پکڑ کو واضح کرتا ہے۔ پہلی تاریخ آجانے پر جب لوگوں کے ہاتھ میں عام طور پر روپے ہوتے ہیں، اس وقت اسباب یا اثاثے گروی رکھنے والا، اپنے مال کو چھڑوانے میں کامیاب بھی ہو سکتا ہے۔ خواہ کسی دوسرے سے قرض ہی لے کر یہ کام کیوں نہ کرے مگر آخری تاریخوں میں تقریباً سبھی قلاش پھرتے ہیں۔ مگر بیدی کا کمال یہی ہے کہ وہ ان کرداروں میں، ان کی اُکتاہٹ اور بے کیف زندگی کو اُن کی تقدیر نہیں بننے دیتے۔ بلکہ پان شاپ کی شاطرانہ چالوں کا پردہ چاک کر کے، قاری کو متنبہ کرتے جاتے ہیں۔ استحصال کنندہ کا اصل چہرہ، کھریا سے صاف کیے ہوئے شیشوں میں بھی دکھاتے جاتے ہیں۔ جو پوری کہانی میں ایک علامت کی طرح اُبھرتے ہیں۔ ضرورت مندوں کی مجبوریاں ایک طرح سے تھارو مسیم اور اُس عیسائی لڑکی کی شکل اختیار کر لیتی ہیں جو گھبرائی ہوئی پان شاپ سے باہر نکلتی ہے اور اپنا دایاں ہاتھ اُٹھا کر ایک اُنگلی کو جڑ سے مسلنا شروع کر دیتی ہے کہ اُنگلی پر ایک زرد حلقہ اُبھر آتا ہے۔ نہ جانے کتنی ضرورت سے مجبور ہو کر اُس نے اپنی عزیز ترین چیز، اپنی حیات معاشقہ کی آخری نشانی پان شاپ میں گروی رکھ دی تھی۔

> ”اُس نے اپنے رنڈوے ہاتھ سے سنہری زلفوں کو نفرت سے پیچھے ہٹا دیا کیوں کہ اِن کی کوئی قیمت نہ تھی اور پان شاپ کے پینے دار تختوں میں کھریا مٹی سے صاف کیے ہوئے خوبصورت شیشوں میں اس نے اپنے حسین چہرے کے دُھندلے عکس کو دیکھا اور رونے لگی۔“ (پان شاپ)

اس طرح بیدی کے یہ مظلوم کردار ہیں جو ایک معاشی بحران میں گرفتار ہیں۔ اُن میں اس بحران سے باہر نکلنے کی کوشش اور تمنا ہے مگر حالات انھیں بے بس بنا دیتے ہیں تاہم بیدی 'پان شاپ کے مالک' پر یہ انفرادی گرفت نہیں کرتے۔ بیدی نے کہانی کا جو ماحول بنایا ہے، اس سے کسی ایک فرد کا یہ قصور نہیں بنتا بلکہ یہ قصور ایک پورے نظام اور معاشرے کا ہے جہاں لوٹنے والے اور لٹنے والے شانہ بشانہ چل رہے ہیں اور ایک دوسرے کے حرکات و سکنات سے بخوبی باخبر ہیں اور یہ صورتیں، اُس وقت تک ختم نہیں ہو سکتی ہیں' جب تک کہ پورے معاشرے کا ڈھانچہ نہ بدل دیا جائے۔ اور یہ بات کہانی کی مختلف چویشن سے محسوس کی جا سکتی ہے، کردار، خود کچھ نہیں بولتے۔

بیدی نے اپنے افسانوں میں ایک خاص طرح کی زبان کا استعمال، اپنے فن کے اظہار کے لئے کیا ہے۔ حقیقتاً وہ سوشل ریلیسٹ ہیں۔ اسی لئے وہ اردو کی افسانوی زبان کا ایسا EMOTIVE طرز نہیں اپناتے جس کا چلن، افسانے کے لئے عام رہا ہے۔

جذباتی (EMOTIVE) زبان تھوڑی دیر کے لئے جذبات کو مشتعل تو کر دیتی ہے، مگر ایسی زبان سے کبھی کبھی ذہر انقصان ہوتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ایسی زبان حقیقتوں کے ساتھ چل نہیں پاتی۔ دوسری خرابی یہ ہوتی ہے کہ اس میں استعارات اور تشبیہات، ایک ایسی خوبصورت دنیا میں قاری کو لے جاتے ہیں کہ صحیح تصویر، فرضی اور خیالی بن جاتی ہے۔ اس طرح زبان کی تزئین، واقعات کی کاٹ کو کند کر دیتی ہے۔ قاری، جذبات کے التہاب کے ساتھ اُوپر اُٹھتا ہے تو زبان کی حسین دنیا اُسے اصلیت کی کھردری صورتوں میں واپس نہیں جانے دیتی۔ اس طرح واقعات کی زیریں لہروں میں رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے اور اس کا فطری بہاؤ قایم نہیں رہتا۔ بیدی کی زبان میں اس طرح کی سجاوٹ کا کہیں پتہ نہیں۔ بلکہ کبھی کبھی تو زبان کا فطری بہاؤ بھی اُن کی بے احتیاطی سے مجروح ہو جاتا ہے۔ وہ واقعات کی اصلیت اور سماجی حقیقتوں کو صحیح طور پر پیش کرنے (PROJECT) کی دُھن میں، زبان کی بناوٹ اور اس کے مسلمات کی بھی پروا نہیں کرتے۔ اسی وجہ سے اُن کی عبارت میں گھیردار اُطناب کے بجائے، حیرت انگیز اختصار اور طنز کی کاٹ اُبھرتی ہے۔ کہیں کہیں تزئین کی کوشش کو افسانوی طرز کی مجبوری سمجھنا چاہئے۔ بیدی کے الفاظ، اپنی حقیقتوں کو اس طرح منور (RADIATE) کرتے ہیں کہ زبان کی بناوٹی چمک دمک ماند پڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ چند جملے یہاں ملاحظہ ہوں:

(۱) "بٹوارہ ہوا اور بے شمار زخمی لوگوں نے اُٹھ کر اپنے بدن سے خون پونچھ ڈالا۔ اور پھر سب مل کر اُن کی طرف متوجہ ہو گئے جن کے بدن سالم تھے لیکن دل زخمی۔" (لاجونتی)

(۲) "میں نے کوٹ کھونٹی پر لٹکا دیا۔ میرے پاس ہی دیوار کا سہارا لے کر تمی بیٹھ گئی۔ اور ہم دونوں سوئے ہوئے بچوں اور کھونٹی پر لٹکے ہوئے گرم کوٹ کو دیکھنے لگے۔" (گرم کوٹ)

تمام الفاظ، بہت نپے تلے ہوئے اور ECONOMISED اپنے ساتھ ایک داستان لئے ہوئے ہیں جب کی اثر انگیزی آخری جملے میں نچڑ آئی ہے۔

کہانیوں میں بیدی کی زبان پر زیادہ تر غیر ارادی (NON.INTENTIONAL) مُوڈ طاری رہتا ہے۔ اس سے ایک فائدہ یہ ہے کہ زبان میں بناوٹ نہیں داخل ہوتی اور دوسری طرف جملوں میں کئی پرتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں کہ ارادی (INTENTIONAL) زبان، معنوی تہوں کو دھندلا دیتی ہے اور کہانی کار میکوں کے چکر میں پڑ کر زبان کے فطری موڈ کو فراموش کر سکتا ہے۔ اور کبھی کبھی تو زبان صرف تکلفات کا ایک پلندہ بن جاتی ہے۔ معلوم نہیں کہ بیدی کی یہ مجبوری ہے یا وہ قصداً زبان کی تراش خراش میں انہماک نہیں پیدا کر پائے۔ تاہم اس زبان میں

کہانی کی اکائی (UNITY) شاید زیادہ قائم رہتی ہے اور اس کا تسلسل بھی مجروح نہیں ہوتا کیوں کہ اگر کہانی کا تسلسل اور تحیر ختم ہو جائے تو پھر قاری کے ذہن کی گرفت بھی چھوٹ سکتی ہے اور تب کہانی کار کے پاس کیا رہ جائے گا۔ بیدؔی کے یہاں یہ التزام خاص طور پر ہوتا ہے۔ ان کے چھوٹے چھوٹے جملے بھی کہانی کے موڑ اور اس کے تحیر کو نہیں بھولتے اور اس طرح اُن کی کھردری ناتراشیدہ زبان خود اپنا ایک حسن پیدا کر لیتی ہے جو حقیقتوں کا حسن ہے، جس میں زندگی کی کرختگیاں ہیں اور جو تکلفات کی پابندی سے قطعاً بے پرواہے۔

☆☆☆☆

منٹو کی تین مظلوم جرأت منداور احتجاجی عورتیں

(سوگندھی، سوکینڈل پاور کا بلب والی عورت اور سراج)

سب سے پہلے سوگندھی کے گھر تک چلتے ہیں۔ سوگندھی وہی چنگ والی جو ابھی ابھی اپنی پھولدار ریشمی ساری پہن کر، سڑک تک اپنے دلال کے ساتھ آئی ہے کہ گاہک کو پسند آجائے مگر گاہک نے اُسے دیکھ کر "اونہہ" کہا اور سوگندھی کو چھوڑ کر یہ جا، وہ جا ہو گیا اور سوگندھی، اپنی مجروح انا کے ساتھ کھڑی کی کھڑی رہ گئی۔ سوگندھی کے گھر کی تصویر کچھ یوں ہے:

(۱) "کمرہ بہت چھوٹا تھا جس میں بے شمار چیزیں بے ترتیبی کے ساتھ بکھری ہوئی تھیں۔ تین چار سوکھے سڑے چپل پلنگ کے نیچے پڑے تھے جن کے اوپر منھ رکھ کر ایک خارش زدہ کتا سو رہا تھا۔"

(۲) "اُس طرف چھوٹے سے دیوار گیر پر سنگار کا سامان رکھا تھا۔ گالوں پر لگانے کی سُرخی، پاؤڈر، کنگھی اور لوہے کے پن جو وہ غالباً اپنے جوڑے میں لگایا کرتی تھی۔ ایک لمبی کھونٹی کے ساتھ سبز توتے کا پنجرہ لٹک رہا تھا...... پنجرہ، کچے امرود کے ٹکڑوں اور گلے ہوئے سنترے کے چھلکوں سے بھرا ہوا تھا۔ ان بدبو دار ٹکڑوں پر چھوٹے کالے رنگ کے مچھر یا پتنگے اُڑ رہے تھے۔"

(۳) "دروازے میں داخل ہوتے ہی بائیں طرف کی دیوار کے کونے میں، شوخ رنگ کی گنیش جی کی تصویر تھی جو تازہ اور سوکھے ہوئے پھولوں سے لدی ہوئی تھی۔ شاید یہ تصویر کپڑے کے کسی تھان سے اُتار کر فریم میں جڑوائی گئی تھی .... تیل کی ایک پیالی دھری تھی جو دیئے کو روشن کرنے کے لئے وہاں رکھی گئی تھی .... جب وہ (سوگندھی) بوہنی کرتی، تو دور سے گنیش جی کی مورتی سے روپے چھوا کر پھر اپنے ماتھے کے ساتھ لگا کر انھیں اپنی چولی میں رکھ لیا کرتی تھی۔"

ان خارجی اور ظاہری تصویروں سے مل کر منٹو کئی غسرت زدہ، طنزیہ نقشوں کے ساتھ، جو، ان الفاظ کے نیچے پوشیدہ ہیں، سوگندھی کو کہانی کے اسٹیج پر لاتا ہے۔ اور پھر وہاں تک لے جاتا ہے، جہاں گاہک "اونہہ" کہہ کر سوگندھی کے منھ پر ذلت کا تمانچہ مار کر یہ جا، وہ جا ہو جاتا ہے۔ انھیں تصویروں اور اشاریہ خاکوں میں، سوگندھی کی غریبی، زندگی سے لڑنے کی صورتیں، جرأت اور

احتجاج کی تصویریں بنتی بگڑتی رہتی ہیں۔ اصل میں سوگندھی کی یہ کہانی اپنے اختتام ہی سے اُبھرتی ہے اور پھر کہانی کے پورے بیانیہ پر چھا جاتی ہے۔ بیچ بیچ میں کچھ واقعاتی اور نفسیاتی جھکولے بھی اس طرح کہانی کی زیریں لہروں سے اُس کی سطح کو تھپکیاں دیتے جاتے ہیں۔

- "جب مادھو، پونے سے جھٹی لے کر آتا تو اُسے اپنے کچھ روپے پلنگ کے پائے کے نیچے اُس چھوٹے سے گڑھے میں چھپانا پڑتے .... مادھو سے روپے محفوظ رکھنے کا یہ طریقہ، سوگندھی کو رام لال دلال نے بتایا تھا (طوائفوں کا غالباً یہ پرانا طریقہ تھا۔ امرؤ جان ادا بھی یہی کرتی تھی)...... اس سالے کو تُو نے کب سے یار بنایا؟............ سالی اپنا دھن یوں نہ برباد کر۔ تیرے انگ پر سے کپڑے بھی اُتار لے جائے گا وہ تیری ماں کا یار۔"
- "یہ زندگی جو وہ پانچ برس سے گزار رہی تھی، آنکھ مچولی ہی تو تھی۔ کبھی وہ کسی کو ڈھونڈھ لیتی اور کبھی کوئی اُسے ڈھونڈھ لیتا۔ بس یونہی اُسکا جیون بیت رہا تھا۔ وہ خوش تھی۔ اس لئے کہ اُسے خوش رہنا پڑتا تھا۔" (یہ ایک مجبوری اور معاشی دباؤ تھا)
- "ہر روز رات کو اُس کا پرانا یا نیا ملاقاتی، اُس سے کہا کرتا "سوگندھی! میں تجھ سے پریم کرتا ہوں۔ اور سوگندھی، یہ جان بوجھ کر کہ وہ جھوٹ بولتا ہے، بس موم ہو جاتی تھی اور ایسا محسوس کرتی تھی جیسے سچ مچ اُس سے پریم کیا جا رہا ہے۔"

سوگندھی کی ساری Malady (بیماری) اُس کی یہی جذباتیت تھی، جس میں کچھ سادگی اور معصومانہ پن بھی شامل تھا (کہ سوگندھی کی مجموعی تصویر، اسی سادگی اور معصومانہ پن سے مکمل بھی ہوتی ہے جو اُس کے مصائب کا ایک سبب بھی بنتے ہیں اور اُس نفسیاتی جذباتی کیفیت سے بھی جس میں وہ ہر ہوس کار کو اپنا واقعی عاشق سمجھ لیتی ہے) مگر ایسے پیشے اور جذباتیت میں تقریباً قطبین کا فاصلہ ہوتا ہے۔ سوگندھی میں جو انسانیت کی رمق تھی، وہی اُسے دھوکے دیتی تھی اور مشکلات میں پھنسا دیتی تھی۔ اُس کی سب سے بڑی تشویش (Anguish) ہمیشہ یہی رہی کہ کسی گاہک نے اُس سے محبت کا برتاؤ نہ کیا۔ جیسے وہ سب واقعی، منٹو کے الفاظ میں آنے جانے والے پسنجر تھے اور سوگندھی صرف ایک ریل کا ڈبہ۔ اسی لئے وہ اپنے پُرانے عاشقوں کو یاد بھی کرتی ہے مگر اچانک اُس کے ساتھ جو اُس کے اس نئے گاہک نے برتاؤ کیا، اُس نے نہ صرف اُس کی ساری امیدوں پر پانی پھیر دیا بلکہ ایک نئی تشویش اور خوف نے سر اُٹھایا کہ شاید مجھ میں پہلی سی جاذبیت اب نہیں رہی، وہ جاذبیت جس نے مادھو، میونسپلٹی کے داروغہ اور دوسرے عاشقوں کو اسیر کیا تھا۔ ایک خوف کہیں یہ بھی کہ اب میرے کاروبار کا کیا ہوگا؟ پھر بھی سوگندھی اپنے کو طرح طرح سے بہلانے کی کوشش کرتی ہے اور ہمت و جرأت کے ساتھ خود کو حالات سے مقابلہ کرنے کے لئے

تیار کرتی ہے۔

"اُسے میری شکل پسند نہیں آئی تو کیا ہوا؟۔ مجھے بھی تو کئی آدمیوں کی شکل پسند نہیں آتی.......... ٹھیک ہے سوگندھی، تونے اُسے دھتکارا تو نہیں تھا.......... (پر) اس موٹر والے سیٹھ نے تو تیری منھ پر تھوکا ہے۔ "اُونہہ" کا اور مطلب ہی کیا ہے؟.......... دس روپے اور یہ عورت..... پھر کیا بُری ہے۔" پھر سوگندھی کے دل میں اُس سیٹھ کے خلاف نفرت اور بغاوت پیدا ہوتی ہے۔

"اس کے اندر یہ خواہش بڑی شدت سے پیدا ہو رہی تھی کہ جو کچھ ہو چکا ہے، ایک بار پھر ہو.......... چہرے پر روشنی پھینکے۔ "اُونہہ" کی آواز آئے اور وہ اندھا دُھند اپنے دونوں پنجوں سے اُس کا منھ نوچنا شروع کردے، وحشی بلّی کی طرح جھپٹے.......... اور اپنے سارے ناخن اُس سیٹھ کے گالوں میں گاڑ دے۔ بالوں سے پکڑ کر اُسے گھسیٹ لے اور دھڑا دھڑ مکّے مارنا شروع کردے۔"

یہ نفرت اور بغاوت ایک طرح، شخصیت سے لے کر، اُس سماج اور نظامِ زندگی تک در پردہ پھیل جاتی ہے، جس میں سوگندھی اور اُس جیسے بہت سے معاشی طور پر کمزور اور حقارت زدہ لوگ جی رہے ہیں مگر مجبور اور بے چارہ ہیں۔ سوگندھی کے حالات میں کچھ لمحاتی خوشیاں بھی کبھی کبھی آجاتی ہیں مگر انہیں، اس اِنسان کی تیرہ و تاریک فضا میں محض دو ایک کرنیں ہی سمجھنا چاہئے، وہ بھی دھندلی سی جیسے مادھو اور میونسپلٹی کا داروغہ۔ مگر یہ لمحاتی چمک دمک، اُس کے ذہنی خلفشار اور اس کے معصیت زدہ حالات کا مداوا بننے کے بجائے اُسے بڑھا دیتے ہیں۔ اس کی امیدوں اور خواب دیکھنے والی زندگی کی، ان سے تکمیل نہیں ہو پاتی ہے۔ مادھو کے جھانسے، سوگندھی کو گرہستی اور حولدارن والی زندگی کے لئے محض تسلیاں دیتے رہتے ہیں۔ پھر بھی وہ امید کرتی رہتی ہے کہ شاید یہ کسی دن سچ ہو ہی جائیں۔ بس اسے یونانی علم الاصنام کی دیوی پنڈورا کے Elpore (امید) کی ایک جھلک ہی سمجھنا چاہئے، جو اُس کے پنڈورا بکس کی تہہ میں پڑی (Epimelia) مایوسوں کو للچاتی رہتی ہے۔ مگر اُس کی تشویش، سوگندھی کو مارے ڈالتی ہے۔ اس میں اُس کا انا بھی جاگتا ہے مگر صرف چند لمحوں کے لئے اور پھر اُس کے چاہنے والوں کی بیوفائیاں، اُسے دل گرفتگی کی فضا میں کھینچ لے جاتی ہیں۔ انا کا مظاہرہ اس طرح نہیں ہوتا کہ وہ کوئی مصمم اقدام، مردوں یا اپنی موجودہ زندگی کے خلاف کر سکے کہ آخر، اُس کو اپنا پیشہ بھی تو چلانا ہے جو کہ اس کی معاش کا واحد ذریعہ ہے۔ اسی دل گرفتگی، حالات کی نامساعدت، تشویش اور جھنجھلاہٹ کے درمیان سے، اُس کے ذہن کی اندرونی لہروں میں احتجاج جاگتا ہے جس کے کہانی میں تین اشارے (Indicator) ہیں (۱) مادھو، سے جھگڑا، اُس کی چالاکیوں کے پول کھولنا اور اُسے اپنی کوٹھری سے باہر نکالنا (۲) اپنے تمام پُرانے عاشقوں کی تصویریں اُٹھا کر دیکھنا، اُن کے وعدے اور تمام واقعات یاد کرنا، اُن کے دھوکہ دینے کے طریقوں کو سوچنا اور پھر نفرت سے، اُن کی تصویروں

کو باہر سڑک پر پھینک دینا۔ (۳) آخری صورت، خارش زدہ کتّے کو بغل میں لے کر لینا جسے وہ مرد ذات سے زیادہ وفادار اور کارآمد سمجھتی ہے۔ خارش زدہ کتّے کو بغل میں لے کر لیٹنا، بظاہر کہانی کے عام واقعے اور بیانیہ، دونوں کی تکسیر ہے کہ عام قاری تو، اس حرکت کو انہونی اور ایک طرح کی گھناؤنی حرکت سمجھے گا اور عجیب وغریب (Unusual) بھی۔ مگر یہ حرکت، منٹو کا اپنا احتجاج بھی سماج کے خلاف ہے۔ اُدھر سوگندھی کو، اس عمل سے پوری مرد سوسائیٹی کو اس طرح ذلیل کرکے وقتی سکون ملتا ہے۔ یہاں منٹو خود، نہ Vocal ہوتا ہے اور نہ اس احتجاج میں، کوئی بیرونی مدد لیتا ہے۔ یہ سارا کھیل، نفسیات اور ذہن کی اندرونی تہوں اور سوچ کے تحرک کی مدد سے چلتا ہے جہاں قاری بھی دو سطحوں میں بٹ جاتا ہے۔ پہلی سطح بیانیہ ہے جس میں قاری کا، کہانی کی تفہیم اور واقعات کے ساتھ چلنے والا ذہن، دیدۂ نگراں بنتا ہے اور بس۔ یہ خالص۔

"پھر کیا ہوا؟" والی منزل ہے۔ مگر دوسری سطح محسوسات کی ہے جو نفسیات، تاسّف، تحیّر اور مغمومیت (Brooding) کے کچوکے لے کر چلتی ہے۔ یہ ضبط کی بھی سطح ہے، جو مجروح اَنا کے شکستہ ملبوں میں دبے ہوئے خاموش احتجاج کے ساتھ متحرک رہتی ہے۔ مگر منٹو، یہاں، سوگندھی کی طرف خود اپنا کوئی جذباتی رویّہ ظاہر نہیں کرتا۔ اگر وہ ایسا کر بیٹھتا تو کہانی متکلم اور Vocal ہو کر، اوپر کی سطح پر آجاتی اور پھر یہ ایک چیختے، دھاڑنے والی بے ڈھنگی، جذباتی اور ابلاغ کی کہانی ہو کر رہ جاتی۔ کہانی جہاں متکلم ہونے لگتی ہے، منٹو، اُسے سمجھا بجھا کر پھر، فکر اور ضبط کے منطقے میں واپس بھیج دیتا ہے۔" (سوگندھی) اپنے مکان کے پاس پہنچی تو ایک ٹیس کے ساتھ، پھر تمام واقعہ، اُس کے دل میں اُٹھا اور درد کی طرح، اُس کے روئیں روئیں پر چھا گیا .... منھ پر روشنی مار کر، ایک آدمی نے ابھی ابھی اس کی ہتک کی ہے .... پر جو کچھ میں ہوں، جو کچھ میرے اندر چھپا ہوا ہے، وہ تو کیا، تیرا باپ بھی نہیں خرید سکتا۔"

اس طلبِ تسلّی سے یہاں، بہ ظاہر ہتک کی راکھ بیٹھتی بھی جاتی ہے مگر انتقام کا خاموش جوالا مکھی، اندر اندر بھڑکتا بھی جاتا ہے۔

"مجھ میں کیا برائی ہے؟۔ سوگندھی نے یہ سوال، ہر اُس چیز سے کیا تھا جو اُس کی آنکھوں کے سامنے تھی۔ گیس کے اندھے لیمپ، لوہے کے کھمبے، فٹ پاتھ کے چوکور، پتھر اور سڑک کی اکھڑی بجری ——— اُن سب کی طرف، اُس نے باری باری دیکھا پھر آسمان کی طرف نگاہیں اُٹھائیں جو اُس کے اوپر جھکا ہوا تھا۔ مگر سوگندھی کو جواب نہ ملا۔" اس کے اندر سے آواز آئی۔ "سوگندھی! تجھ سے زمانے نے اچھا سلوک نہیں کیا۔" اور پھر سوگندھی یکا یک ڈھ جاتی ہے۔

"مادھو کو سیڑھیاں اُتار کر جب کتّا، اپنی دم ہلاتا، سوگندھی کے پاس واپس آیا اور اُس کے قدموں کے پاس بیٹھ کر کان پھڑ پھڑانے لگا تو سوگندھی چونکی۔ اُس نے اپنے چاروں

طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا —— ایسا سناٹا، جو اُس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا۔ اُسے ایسا لگا کہ ہر شے خالی ہے —— جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی، اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر، اب لوہے کی شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے۔"

یہ کہانی کا سمت الرس، اختتام اور Culmination، سب کچھ ہے۔ منٹو ایسے اختتام کا ماہر ہے۔ وہ ایسے اختتام قاری کے ذہن کو جھٹکے دے کر بھی کرتا ہے۔ جیسا کہ اُس نے سرکنڈوں کے پیچھے، کی ہلاکت اور نواب کے ساتھ کیا۔ کھول دو میں سکینہ کے ساتھ اور آہستہ روی کے ساتھ بھی جیسا کہ پُر اسرار نینا، دو دا پہلوان اور بدتمیز، میں۔ مگر سوگندھی کے اختتام کا آرٹ یہی ہے کہ اس میں جھٹکے نہیں لگتے بلکہ کہانی کا بیانیہ، آہستہ روی کے ساتھ، قاری کے احساس پر سوگندھی کی مظلومیت، ہمت اور احتجاج کے محسوساتی ارتعاشات کے ساتھ پھیل جاتا ہے اور کہانی کا بیانیہ، کہانی پن کے ایجاب کو مغموم ہو کر قبول کر لیتا ہے، جہاں ابلاغ کی لہریں بس دوری سے قاری اور سامع کو صرف متوجہ کرتی رہتی ہیں۔

"سو کینڈل پاور کا بلب"

فروری کی شام میں ۵ بج چکے ہیں۔ اندھیرا تقریباً اُترنے لگا ہے۔ کہانی کا مرد کردار، جو کہانی کی بافت میں ایک اہم کردار بننے والا ہے، چوک میں قیصر پارک کے پاس، اپنے دوست کا انتظار کر رہا ہے کہ یکا یک سین پر ایک دلال نمودار ہوتا ہے اور مرد کردار سے پوچھتا ہے۔ "آپ کو کچھ چاہیے"۔ منٹو یہ کہانی بہت معمولی ڈھنگ سے شروع کرتا ہے، جیسی کہ اکثر معمولی تفریحی رسالوں میں کہانیاں مل جاتی ہیں۔ مگر جب منٹو کا یہ کردار، اُس بلڈنگ کے قریب پہنچتا ہے جہاں اُسے دلال، لڑکی کا لالچ دے کر لے جاتا ہے، تب منٹو کا قلم چونکتا ہے اور حالات اور وقت اور ماحول سب بولنے لگتے ہیں جو منٹو کی تحریر کا جوہر ہے۔

"دلال اور وہ دونوں، اُس بلڈنگ میں تھے .... اُس کی حالت خستہ تھی جگہ جگہ اُکھڑی ہوئی .... کوڑے کرکٹ کے ڈھیر تھے .... جا بجا بجری بکھری ہوئی تھی .... دلال نا مکمل سیڑھیوں پر چلنے لگا...... آخری زینے پر اُسے دلال کی بہت زور کی کڑک سنائی دی۔

"اُٹھتی ہے کہ نہیں؟ کوئی عورت بولی، کہہ جو دیا مجھے سونے دے۔ دلال پھر کڑکا۔ میں کہتا ہوں اُٹھ .... میرا کہنا نہیں مانے گی تو یاد رکھ .... عورت کی آواز آئی۔" تو مجھے مار ڈال .... لیکن میں نہیں اُٹھوں گی .... خدا کے لئے میرے حال پر رحم کر۔" عورت کی آواز میں التجا تھی۔

"دیکھ ہاتھ جوڑتی ہوں .... میں کتنے دنوں سے جاگ رہی ہوں .... رحم کر .... خدا کے لئے مجھ پر رحم کر .... اُس کی آنکھوں میں تیز بلب کی روشنی ابھی تک گھسی ہوئی تھی۔

اُسے کچھ دکھائی نہیں دے رہا تھا۔ وہ سوچ رہا تھا کہ اتنی تیز روشنی میں کون سو سکتا ہے؟ اتنا بڑا بلب!!"

اقتباس اگرچہ لمبا ہو گیا ہے مگر اس میں پوری کہانی اور اُس کے تمام ڈائمنشن، واقعات سے لے کر قریب انجام تک، سب کچھ آ گیا ہے۔ قاری اور سامع، اُس نئی ترکیب سے بھی باخبر ہو جاتا ہے جو عورت کو مسلسل جگائے رکھنے کے لئے، اُس کا دلال استعمال کر رہا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ وہ ظلم اور زبردستیاں بھی جو، اس سو کینڈل پاور کا بلب، والی عورت پر ڈھائے جا رہے ہیں۔

منٹو کا دور اگر علامتی افسانوں کا دور ہوتا تو ناقدین شاید سو کینڈل پاور کے جلتے ہوئے بلب کو مصائب اور آلامِ حیات بنا دیتے اور مردو عورت کو، ان غم و آلام کو بھگتنے والے عام انسان۔ بلڈنگ، کارگہِ حیات اور دلال وہ ضروریاتِ زندگی جو، انسانوں کو نامناسب صورتیں اختیار کرنے کے لئے مجبور کرتے ہیں اور گاہک، وہ ناجائز فائدے، جو انسان اپنی بداعمالیوں کے ذریعے حاصل کیا کرتے ہیں۔ مگر منٹو، علامتی افسانہ نگار شعوری طور پر نہ تھا اور نہ اُس کے ناقدین نے کہیں اس طرح کی کوئی بات کہی ہے۔ سو کینڈل پاور کی عورت نہ بنیادی گناہ ہے اور اس کا یہ زبردستی استحصال، جو، اُس کا دلال کر رہا ہے، نہ فطری ملاپ ہے نہ گرم سورج اور دھرتی کا وہ ملاپ ہے جس کا ذکر ممتاز شیریں نے اپنی کتاب "منٹو نہ نوری نہ ناری" میں لارنس کے حوالے سے کیا ہے۔ یہاں یہ سب قطعی تجارتی سودا ہے اور اس میں استحصال کی قطعی شعوری کوششیں شامل ہیں۔ یہ ملاپ قطعی غیر ارادی اور فطری نہیں اور نہ اس ملاپ پر فطرت کی مُہر ہے۔ یہ عورت کے ساتھ جارحانہ ظلم اور زبردستی ہے۔ منٹو کی ایسی تمام افسانوی تخلیق، حقیقی زندگی کی تہوں سے برآمد ہوتی ہیں۔ انھیں، فرضی اور خیالی کہانیاں یا محض 'برائے شعر گفتن خوب است، نہیں سمجھنا چاہئے'۔

اگر متن (Text) کے الفاظ، رہبری کرتے ہیں اور اُن کی مدد سے کچھ برآمد ہوتا ہے اور پھر متن ہی، اصل خیالات تک قاری اور سامع کی دستگیری بھی کرتا ہے، احساسات اور غموں کی کہانیاں بیان، کرتا ہے، تو سو کینڈل پاور کا بلب، کی غمزدہ اور گھائل عورت کی کہانی، نہ صرف واقعات بیان کرتی ہے بلکہ اُس کے متن کے الفاظ، اُس کا لہجہ، بیان اور آہنگ نیز، اُس کا مجموعی ٹریٹ منٹ (Treatment) عورت کی بے بسی، معاشی مجبوریوں، جسمانی انکار اور کارِ جنسی سے بے تعلقی کی کہانی ہے۔ اِسے تلذّذ اور Merry Making کے منطقے میں رکھ کر دیکھنا نہ مناسب ہے، نہ درست، نہ ہی یہاں ہیولاک ایلس کی "اذیت دہی" اور "اذیت کوشی" کی وہ تھیوری یہاں مدد کرتی ہے جس میں فاعلی اور مفعولی صورتوں میں "جنسی سادیت" سے لطف حاصل کیا جاتا ہے۔ تیز روشنی میں رکھی گئی عورت، دلال کی زبردستی کے عذاب میں گرفتار ہے اور بار بار سو جانے کی تمنا کرتی ہے۔ کوئی چاہے تو اتنی تیز روشنی کا سبب، ایسے انسانیت سوز کاموں میں بھی ڈھونڈھ سکتا ہے کہ یہ منٹو کا جانا بوجھا علامتی اشارہ بھی ہے۔ اُسے کسی تلذّذ (Pleasure) کا

تصور کہاں سے آسکتا ہے؟ راقم نے خود تو فرائیڈ کی Three Contribution To The Theory of Sex نہیں پڑھی مگر ممتاز شیریں نے، منٹو نہ نوری نہ ناری، میں اس سلسلے میں جو لکھا ہے وہ پیشِ خدمت ہے۔

"فرائیڈ کی رائے میں 'جنس' اور 'ظلم' کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ فرائیڈ لکھتا ہے کہ سادیت (Sa.dism) اور ساکیت (Masochism) دراصل، ایک ہی جذبے کے دو رُخ ہیں اور ساتھ ساتھ پائے جا سکتے ہیں" ساکیت" ایذا دہی کا ایک سلسلہ ہے۔ جس میں ایذا دہی کا رخ خود اپنی ذات کی طرف ہوتا ہے.......... مختلف اوقات میں ایک ہی شخص کبھی "ایذا دہ" ہوتا ہے، کبھی "ایذا کوش" یہ الگ بات ہے کہ اس میں فاعلی اور انفعالی رُخ زیادہ زبردست ہو۔ اور جو رُخ زیادہ زبردست ہو، وہ اس کا جنسی کردار معیّن کرتا ہے۔"[1] سوگیندل پاور کا بلب، کی عورت نہ تو" ایذا دہ" ہے، نہ "ایذا پسند" بلکہ وہ تو صرف دلال کی زبردستیوں کا شکار ہے۔ کہانی تو یہ نہیں بتاتی کہ اس واقعے میں عورت کی اپنی دلچسپی کتنی رہی ہوگی جیسا کہ دوسری طوائفوں اور کال گرلس کے سلسلے میں Voluntry صورتیں ہوا کرتی ہیں۔ مگر عورت کا انکار، اتنے دنوں سے جگائے جاتے رہنے کی دلدوز شکایت، عورت کی نفرت اور انکار کی طرف مُرتکز ہے۔ ہاں دلال، کی زبردستیاں ضرور اُس پر حاوی ہیں۔ ایک جگہ پر رقم کا بھی اشارہ ہے۔

"لے، چل اُٹھ.......... تیس چالیس روپے مل جائیں گے"

مگر نفرت اور انکار کی جو تصویریں ابھرتی ہیں وہ نفرت اور ظلم کی قیامت کی تصویریں ہیں!

"وہ عورت اِک دم یوں اُٹھی جیسے آگ دکھائی ہوئی چھچھوندر اُٹھتی ہے اور چلائی۔ اچھا اُٹھتی ہوں" منٹو کی تمام گفتگو کے متن کا ایک ایک لفظ، خنجر کی طرح سامع اور قاری کے دل میں اُترتا جاتا ہے۔ جس میں ترحم اور تخویف ساتھ ساتھ چل کر عورت پر جبر اور دلال کے لالچ کی تصویر، کہانی کی پوری سطح پر پھیلا دیتے ہیں۔ تلخی اور نفرت کے تاثر کو، منٹو کے الفاظ اور جملے، ایسا دھاردار بنا دیتے ہیں جس میں خالص سنجیدہ اور مقدس ہمدردی Solemn Sympathy کی وہ کیفیت، اس عورت کے لئے نہیں پیدا ہوتی جو ڈسڈ مونا کے لئے اوتھیلو میں شیکسپیئر نے پیدا کی تھی بلکہ ایسے ظلم اور جبر سے عورت کے لئے اپنائیت اور ہمدردی ایک انتقامی کاروائی کا جذبہ لئے اٹھتی ہے۔ ان تمام باتوں کو اگر عورت ذات کی تذلیل، اقدار کی بے حرمتی اور بے توقیری مانا جائے تو یقیناً یہ صورت اور ایسی تمام صورتیں Solemn Sympathy ہیں کہ دباؤ اور ظلم کے ساتھ، انا، آبرو اور وقار کی شکست اور موت بھی کسی یونانی دیوتا کی موت سے کم نہیں۔ منٹو نے اپنے بیان میں

---

[1] منٹو نہ نوری نہ ناری۔ ص ۷۵، ۱۹۸۵ء ایڈیشن، کراچی از ممتاز شیریں۔

کوئی جذبات پرستی (Pathetic Phallacy) تو نہیں پیدا کی کیونکہ اُس کا الفاظ کی کفایت (Economy Of Words) والا اور جذبات سے عاری مزاج اور اسلوب، اس کی اجازت نہیں دیتا مگر اُس کا درج ذیل بیان یقیناً قاری اور سامع کے رونگٹے کھڑے کر دینے والا بیان ہے، جہاں حیوانیت کا سکیس فل جذبہ کم از کم انسانوں میں نہیں پیدا ہو سکتا۔ شاید منٹو کی اس کہانی کا یہ ماسٹر پیس ٹکڑا ہے:

''اُس کی آنکھیں، سُرخ بوٹی ہو رہی تھیں جیسے ان میں مرچیں ڈال دی گئی ہوں۔

وہ خاموش رہی۔

'' آپ کا نام؟/'' کچھ بھی نہیں'' اُس کے لہجے میں تیزاب کی تیزی تھی/آپ کہاں کی رہنے والی ہیں؟'''' جہاں کی بھی تم سمجھ لو''/'' آپ اتنا روکھا کیوں بولتی ہیں''/

عورت اب قریب قریب جاگ پڑی اور اُس نے لال بوٹی آنکھوں سے دیکھ کر کہا

''تم اپنا کام کرو۔ مجھے جانا ہے۔'' اُس نے پوچھا'' کہاں''؟

''عورت نے بڑی روکھی بے اعتنائی سے جواب دیا۔

'' جہاں سے تم مجھے لائے تھے'' .... تم اپنا کام کرو نا۔ مجھے تنگ کیوں کرتے ہو

اس نے اپنے لہجے میں دل کا سارا درد بھر کر کہا'' میں تمہیں تنگ نہیں کرتا مجھے تم سے ہمدردی ہے۔/

'' مجھے نہیں چاہیے ہمدردی۔ تم اپنا کام کرو اور مجھے جانے دو'' وہ قریب قریب چیخ پڑی۔''

اور پھر جب عورت پھر وہیں لائی جاتی ہے جہاں سو کینڈل پاور کا بلب جل رہا ہے اور عورت کو معلوم ہے کہ ابھی پھر کوئی گاہک آئے گا۔ دلال رقم کھری کرے گا تو شاید طیش میں آ کر عورت، ایک اینٹ سے دلال کا سر کچل کر اُسے مار ڈالتی ہے اور پھر اُسی دلال کی لاش کے پاس اطمینان سے سو جاتی ہے۔ یہ انتقام دلال سے بھی ہے اور شاید اپنی اُس معاشرتی تنہائی سے بھی جس میں وہ بہ حیثیت طوائف کے ڈال دی گئی ہے۔ کہانی دل ہلا دینے والی ہے جس میں خوف، افسوس اور المیاتی انجام ایک مثلث کی شکل میں چلتے ہیں اور منٹو اس کہانی کے لئے جھٹکے والا انجام، پسند کرتا ہے۔ ہتک کے مقابلے میں، اس کہانی میں اسپیڈ بہت ہے مگر واقعات کی تہہ داریاں ویسی نہیں اور نہ اتنے موڑ ہیں۔ نہ جملے اُس طرح ہر موڑ پر سوچتے ہوئے چلتے ہیں جیسا کہ اوپر کہا گیا، اس میں الفاظ کا بے حد محتاط صرف ہے جو اظہاریت کے لئے بڑی مہارت اور خوبی کے ساتھ آراستہ کئے گئے ہیں، جو کہانی کے تجسیم اور سامع نیز قاری کے تحیّر کو مہمیز بھی کرتے ہیں اور انجام کی طرف جلد پہنچنے میں کوشاں ہیں، تا کہ کہانی کا راز سربستہ کھل سکے۔ اس کہانی میں واقعے کی تحیّر زائی ہی اُس کی جان ہے جو قاری کو ساتھ لپیٹے رہتی ہے۔ تھوڑی دیر کے لئے قاری واقعے کی عورت کے ساتھ جو ظلم ہو رہا ہے، اُس کے لئے جذباتی بھی ہو جاتا ہے مگر یہ صرف واقعے کی تہہ سے پیدا ہونے والی جذباتیت

ہے جس میں منٹو خود کوئی دخل نہیں دیتا کہانی اپنے نوکیلے موڑوں کے ساتھ خود بھی جذباتی ماحول بناتی جاتی ہے اور منٹو صرف حقیقت نگاری کا ترازو سادھے ہوئے ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے۔

کبھی کبھی جی چاہتا ہے کہ سوال کیا جائے کہ منٹو کو عورت میں امراؤ جان ادا، چمّی، ہریالی، شمن، متین جیسے کی چھوکری اور مرتھا ہی کیوں نظر آتی ہیں؟ حسن آرا، اصغری، وحتیا، سکھدا، طلعت، گائتری اور بھوتارنی کی تصویر، اُن کے افسانوں میں کیوں نہیں اُبھرتی کہ بہر حال، اس مزاج اور طرز معاشرت میں رہنے والی عورتوں کے بھی اپنے جیوئن، مسائل ہیں اور خاصے گمبھیر مسائل ہیں۔ اُن کے ساتھ بھی زندگی کے بہت سے مضمرات ہیں جو ابھی تک کہانی کی دنیا میں زیر بحث نہیں آئے۔ یہ مسئلہ بھی منٹو کے مطالعے میں قابل غور ہونا چاہیے تھا۔ اور منٹو کے اپنے دور کی سوسائٹی، ایسے کردار سے خالی تو نہ تھی؟ شاید کچھ لوگ اس کے جواب میں کہیں کہ منٹو، انسان کی فطری جبلّت کے ساتھ انسانوں کا مطالعہ کرنا چاہتا تھا۔ ایسا مطالعہ جس کے لئے اکبرالہ آبادی نے مزاحیہ انداز میں کہا تھا کہ ع۔ فطرت نے کیا ہے ہم کو ننگا پیدا، غازۂ رنگ تکلف، زندگی کو مکلّف کرکے، اُس کی بہت سی جبلتوں پر پردے ڈال دیتا ہے۔ شاید منٹو کو اس طریق مطالعہ میں، ایک جینوئین دانشور کا، جینوین مطالعہ زیادہ صحیح نظر آتا ہے کہ وہ اپنے انفرادی ڈھنگ سے مسائل کو لے کر، اپنے مطالعے کے خاص منطقے اور محور مقرر کرتا ہے۔ ایسا محاسبہ اور مطالعہ پھر Guided نہیں ہوتا اور نہ کسی کارپوریشن یا Assembly of Thinkers کا نفسِ ناطقہ بنتا ہے، جیسا کہ اُس وقت کی کچھ ادبی جماعتیں بنی ہوئی تھیں۔ ایک ادیب آزاد سوچ اور فکر کے ساتھ، زندگی کی تہوں کو زیادہ معنی خیزی اور اصلیت کے ساتھ تلاش کرسکتا ہے اور اس کے سارے گھماؤ اور پیچیدگیاں (Twists) معنویت کی زیادہ پرتیں اور تجربوں کے زیادہ مواقع ادیب کو فراہم کرتی ہیں۔ پُراسرار نینا، شانتی، سعیدہ، جانکی، ہلاکت اور شاردا کو سمجھنے اور پیش کرنے میں منٹو کی اسی آزاد سوچ نے بڑا کام کیا ہے۔ ایسی ہی آزاد صورتوں اور اظہاریت کے بیباک طریقوں کی مدد ہی سے، ان کرداروں، اُن کی ذہنی اور سماجی پیچیدگیوں کی گرہیں کھلتی ہیں۔ اسی سبب سے، ان کرداروں میں مختلف الجہاتی اور خود کو پیش کرنے کے انداز ملے ہیں۔ منٹو نے اس نقطہ نظر پر سختی سے عمل کیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ فن کار کی شخصیت اور اُس کے ایقان، تخلیق میں بہت کچھ ساتھ ساتھ چلتے ہیں مگر اچھا آرٹسٹ، تخلیق میں تحلیل ہو کر اپنی رونمائی کرتا ہے۔ تخلیق کار تخلیق کو ہر وقت اپنے مزعومات (Whims) کے دباؤ میں اگر رکھے تو تخلیق کا فطری رُخ اور بہاؤ مجروح ہوتا ہے۔ بہ قول میری ہنگلٹن، ایسے آرٹسٹ کو Repressive Regime اور Absolute State کے بنائے ہوئے اخلاقی اور دوسرے اقدار پسند نہیں۔ منٹو نے مروجہ اقدار اور روایتوں کی اسی لئے کبھی زیادہ پروا نہیں کی بلکہ اُنھیں سے بغاوت کر کے، اُس نے یہ طرزِ نگارش اور نئے موضوعات پیدا

کیے تھے۔ ظواہراً اُسے پسند نہ تھے۔ روایتوں اور قدروں کے متعلق بھی وہ سوچتا ہے کہ وہ بھی ابدی نہیں بلکہ یہ سب بھی وقت، تاریخ اور بدلتے ہوئے سماج کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں۔ اگرچہ بھی کبھی منٹو کے کچھ کردار، روایتوں کی بنیاد پر بھی کھڑے ہوتے ہیں جیسے کالی شلوار کی سلطانہ۔ منٹو کا ایجاب، اس کیفیت کو حاصل نہیں، بلکہ یہ منٹو کی نظر میں تہذیب کا تضاد ہے اور ایک طرح کا طنز بھی۔ یہاں جو باغی روایت اور مروجہ اقدار شکن کردار میں، وہ منٹو کے ایجابی کردار ہیں جیسے سوگندھی، سراج اور شاہدہ۔ 'بدتمیز' کی عزت جہاں بھی۔ منٹو کا ایسے کرداروں میں اسی وجہ سے سماج سے ایک بے تعلقی بھی ابھرتی ہے جو ایک طرح کا خاموش احتجاج ہے کہ جو سماج ایسی مظلوم اور گری پڑی عورتوں کی زندگیوں سے بے نیاز ہو یہ عورتیں اس کے اقدار کی کیوں پرواکریں۔ اچھا ہے اگر ایسا سماج پارہ پارہ ہو جائے تو نئے سماج اور نئے اقدار کی تشکیل میں، اُن کے لئے شاید کچھ بہتر صورتیں پیدا ہو جائیں۔ بہر حال اسے ایک طرح کا کلچرل کرائسس سمجھنا چاہئے جو حقیقت اور انصاف کی تلاش میں بغاوت اختیار کرنے کی منزل میں ہے۔ ایسی حقیقت جو Exploitor بھی ہے اور Exploited بھی۔ عصمت فروشی منافقت اور مذہبی دھوکہ دھڑی، سب اسی کلچرل کرائسس سے پیدا ہوئے ہیں اور جب تک، ان سب کا استیصال نہیں ہو جاتا اس طبقے کو انصاف نہیں مل سکتا۔ منٹو انھیں کرداروں کی وساطت سے اپنا غصہ، اپنی نفرتیں اور احتجاج پیش کرتا ہے۔

اس مقالے کا آخری کردار سراج ہے۔ سراج، جب کہانی کے سین پر آتی ہے تو ایک غصیلی، جھگڑالو اور ابنارمل قسم کی لڑکی نظر آتی ہے۔ اُس کا دلال ڈھونڈو، اس کے متعلق کہتا ہے۔

"سالی کا مستک پھریلا ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا منٹو صاحب! کیسی چھوکری ہے، گھڑی میں ماشہ، گھڑی میں تولہ، کبھی آگ، کبھی پانی، ابھی ہنس رہی ہے، قہقہے لگا رہی ہے، پھر اک دم رونا شروع کر دیتی ہے۔ سالی کی کسی سے نہیں بنتی۔ بڑی جھگڑالو ہے۔ ہر پسنجر سے لڑتی ہے۔ سالی کئی بار کہہ چکا ہوں کہ دیکھ اپنا مستک ٹھیک کر، ورنہ جا جہاں سے آئی ہے............ مارا ماری اور دھاندھلی سے تو میری جان کام چلے گا نہیں۔ پر وہ بھی ایک تخم ہے منٹو صاحب۔ سنتی ہی نہیں۔"

سراج، گرم مزاج کی لڑکی ہے جسے اُس کے کسی عاشق نے دھوکا دیا اور پھر سراج کو اس منزل میں آنا پڑا۔ اگر ڈھونڈو جیسا دلال اُسے نہ مل جاتا جو، اُس کے لئے اپنے دل میں نرم گوشے رکھتا ہے، تو معلوم نہیں اس کی کیا گت بمبئی جیسے شہر میں بنتی۔ مگر سراج کسی طرح وہ سب کچھ کرنے کو تیار نہیں ہوتی، جو ڈھونڈو، اُس سے چاہتا ہے۔ یقیناً یہ کہانی بھی عجیب وغریب ہے۔ مگر اس کہانی کا رویہ نارمل کہانی کا رویہ نہیں۔ جو عاشق، سراج کے ساتھ بے وفائی کر چکا ہو اور اُسے زمانے کے حوالے کر کے بھاگ گیا ہو، اُس کے لئے یہ لڑکی اپنی عصمت بچا کر رکھے اور سب سے لڑتی جھگڑتی پھرے اور پھر اپنے شہر میں واپس جا کر، اُسے تلاش کرے اور پھر اُس کو گویا، اُس کی امانت

سپرد کردے اور ذ موذو کے ساتھ پیشہ کرنے کے لئے عاشق پر سوتے میں اپنا برقع ڈال کر بمبئی واپس آ جائے۔ کچھ عجیب انتقام کا طریقہ ہے اور عجیب برتاؤ بھی۔ مگر بقول حافظ ع "ہزار نکتہ دریں کار و بار دلداریست" والی بات ہی سمجھ میں آتی ہے۔ عاشق پر برقع ڈال کر یقیناً سراج اپنی نفرت عاشق کی کم ہمتی، یا اُس میں کسی طرح کی اور کمی اور ایک طرح سے اُس پر لعنت کا اعلان کرتی ہے جو تمام مرد سوسائٹی پر بھی لعنت کا اشارہ ہو سکتا ہے۔ سراج، اب مظلوم اس معنی میں بھی ہے کہ حالات، اُسے ایسی زندگی کی طرف لے جاتے ہیں۔ جرأت مندی یہ کہ وہ اپنی اس قسمت کو تسلیم کر کے، حالات سے لڑ کر زندہ رہنے کو تیار ہوتی ہے۔ یہ بھی ایک احتجاجی قدم ہے، اُس سوسائٹی کے خلاف، جس میں سراج کا عاشق، سراج کو ایک عزت دار عورت کی طرح قبول کرنے کو تیار نہیں ہوتا۔

منٹو کی کہانیوں کا ابھی ایک اور ڈائمنشن باقی ہے جو ایک دوسری سمت سے ظلم اور حالات کے خلاف، مقاومت اور ہمدردیوں کے ساتھ لڑتا ہے۔ بھلا، اس مارا ماری کی زندگی میں، جس میں منٹو کی عورتیں اور طوائفیں ڈال دی گئی ہیں، ہمدردیوں سے کیا بنے بگڑے گا مگر ہمدردی بھی ایک ایسا ہتھیار ہے، جو ظلم، جبر اور استحصال کے خلاف، ایک طاقتور ہتھیار بنتا ہے۔ منٹو کے کچھ کردار، یہ حربے بھی لے کر چلتے ہیں یہاں تفصیل سے تو اب اس مسئلے پر بحث نہیں ہو سکتی مگر کچھ اشاروں ہی میں ذ موذو کی سراج سے ہمدردی، بابو گوپی ناتھ کا زینت کے لئے اضطراب، ممد بھائی، خالد میاں اور دودا پہلوان، منٹو کے کرداروں کی The Other Way Round ہو کر مدد کرتے ہیں اور منٹو کے اس نئے ڈائمنشن کو اُجاگر کرتے ہیں جو قابل تحسین بھی ہے اور لائق ستائش بھی۔

منٹو، زندگی کا ایک بیان گو ہے، وہ بھی اپنے طریقے سے۔ اس میں کیا اچھا ہے، کیا بُرا، اُسے اس سے غرض نہیں تھی۔ بقول ایڈورڈ سعید، ''انٹلیکچو ل، ایک طرح کا جلا وطن (Exile) ہے جس کا رول (Role) صرف یہ ہے کہ وہ طاقت اور جبر کے سامنے سچ بولنے کی ہمت رکھے''۔[1] اور منٹو ظلم اور جبر کے خلاف بولنے کی یہ طاقت رکھتا تھا۔ اس پر متعدد بار مقدمے چلے مگر سماج میں جو کچھ بھی کج روی، وہ دیکھتا، اُس کے اسباب اور اُس کی علت غائی کے الم نشرح بیان کو منٹو اپنا فریضہ سمجھتا تھا، چاہے جو کچھ بھگتان اُسے بھگتنا پڑے۔ اُس نے اپنی کہانیوں کو میڈیم بنا کر اپنے ڈراموں، افسانوں اور خاکوں کے تقریباً پچیس، چھبیس مجموعوں میں یہ ساری صورتیں پیش کی ہیں۔ انیس ناگی نے اپنی کتاب 'سعادت حسن منٹو' میں لکھا ہے۔

> ''منٹو غالباً اردو کا سب سے نڈر افسانہ نویس تھا۔ اُس کے یہاں کسی طرح کا امتناع نہیں تھا۔ وہ جب چاہتا، جو چاہتا، اُس کا اظہار جرأت سے

(1) Representation of the Intellectual-1993 Reath Lectures VINTAGE BOOKS NEW YORK.

کرتا۔ منٹو کی جرأت، اُس کے تصورِ حیات کا نتیجہ تھی .... منٹو، مفاہمت یا عدمِ صداقت سے بہت دور تھا۔"

(سعادت حسن منٹو ص ۶۰ - ۱۹۸۹ء ایڈیشن لاہور)

اور یہ سچ منٹو کی تمام مظلوم اور جرأت مند عورتوں میں استقامت کے ساتھ موجود ہے جن کا گہرائی سے مطالعہ شاید آج اردو میں تانیثی ادب کے متعلقات کے مطالعے میں ایک دلچسپ مطالعہ ہوگا اور منٹو کی ایک بازدید بھی۔

☆

P.S.

اس مقالے کا ایک Post- Script بھی ہے۔ سوچئے کہ "سو کینڈل پاور کا بلب" میں دلال کا قاتل کون ہے؟ وہ تیز روشنی میں عذاب بھگتنے والی عورت، یا 'وہ' کا دوست یا وہ 'خود'، جو عورت کی مصیبت دیکھ کر دو "بار کہتا ہے (۱)" اس نے کہا پچاس ہی رکھ لو..... اُس کے جی میں آئی ایک بہت بڑا پتھر اٹھا کر اُس کو دے مارے (۲) "میرے دماغ میں تو بروقت یہ خیال آتا تھا کہ میں نے، وہیں سے پتھر اٹھا کر دلال کا سر کیوں نہ کچل دیا۔"

راقم کا خیال ہے کہ 'وہ' ہی، دلال کا قاتل ہے۔ آپ کیا سوچتے ہیں۔؟

☆☆☆☆

لکھنوی اُردو کا مسئلہ — حال اور مستقبل میں

علم اللسان کے مطالعے اور اس کی تبدیل ہوتی ہوئی صورتوں پر جن لوگوں نے سائنٹفک ڈھنگ سے غور کیا ہے، وہ یہ بات اچھی طرح جانتے ہیں کہ ہر چالیس پچاس برس کے بعد، زبان اس کے صَرف، اس کے بولنے کے طریقے، یہاں تک کہ لب و لہجے، اصوات و اعراب، سب میں تبدیلیاں آتی ہیں۔ نئی نسل، اپنے گرد و پیش کے لوگوں کو جس طرح بولتے، لکھتے پڑھتے دیکھتی ہے، وہی طریقے خود بھی اختیار کرتی جاتی ہے۔ زبان اور علم زبان کا یہ ایک فطری رویہ اور عمل ہے۔ یہ لسانی تبدیلیاں اور ردّ و قبول کی صورتیں ہر جگہ اور دنیا کی ہر زبان میں رونما ہوتی رہتی ہیں اور یہی صورتیں لکھنوی اردو میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں جو اس طرح سے زبان اور اس کے استعمال کی حدوں کو توڑ کر آگے بڑھ گئی ہیں کہ اب لکھنوی اردو کو، عام اردو سے الگ کر لینا تقریباً ناممکن ہو گیا ہے۔ کوئی بھی اسکول یا زبان کی پابندی لکھنوی اردو کو اب باندھ نہیں سکتی۔ ایک مشکل یہ بھی آ پڑی ہے کہ معیاری لکھنوی اردو کے لئے، اردو زبان کے معیار بند اور پارکھ کسے معیار بنائیں۔ شاعری، جو ہمیشہ سے اردو زبان کے لئے معیار بنتی تھی اُسے معیار مانیں یا نثر کو یا اُس زبان کو جو آج لکھنؤ شہر کے عوام بول رہے ہیں یا پھر اُس زبان کو جو آج لکھنؤ کا میڈیا بول رہا ہے۔ شاعری اور خصوصاً استادانہ شاعری تو لکھنؤ سے تقریباً ختم ہو چکی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ استادی اور شاگردی کی رسم بھی باقی نہیں رہی۔ لکھنؤ کی سرزمین پر جو لوگ شاعری کر رہے ہیں، اُن میں سے زیادہ تر حضرات تو احاطے سے باہر کے لوگ ہیں۔ خاص لکھنوی شعرا، بس خال خال ہی رہ گئے ہیں۔ اُن کی بھی حیثیت، اردو ادب کی اس بسیط تاریخ میں کیا ہو گی، کہا نہیں جا سکتا۔ (یہ محض ایک تجزیے کی کوشش ہے لکھنوی حضرات اس کا بُرا نہ مانیں) شاید اب معیاری لکھنوی اُردو کے بادِ پیا، لکھنؤ ریڈیو اور لکھنؤ دوردرشن ہی رہ گئے ہیں۔ اندر محفلوں اور مجلسوں میں، کس زبان کو در خور حاصل ہے، اس کا اندازہ اُنھیں محفلوں اور مجلسوں میں جا کر ہوتا ہے، جہاں زبانِ اُردو کے قدیم معیاروں کا سکہ چل رہا ہے جسے اُردو کی نئی نسل اب بہت کم سمجھتی ہے اور پرانی نسل کے لوگ، اب محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔ پھر یہ پرانی معیاری زبان بھی اپنا اثر، اپنی تفہیم اور اپنی اظہاریت کی طاقت، اور طور طریقے، روز بروز کھوتی جا رہی ہے۔ میڈیا پر علی الخصوص خبروں کے نشریئے میں جو زبان بولی جا رہی ہے وہ راقم کو کچھ اس طرح ملی۔

(۱) ''سماعت کر رہی عدالت نے اپنا فیصلہ محفوظ رکھا'' (بجائے سماعت کرتی ہوئی عدالت)
(۲) ''راجپال نے طلبا کو اسنادیں تقسیم کیں'' (بجائے اسناد تقسیم کئے یا کیں) (۳) ''فلاں فلاں

حضرات (میڈیا میں نام لیا گیا ہے) راجپال کو ملنے گئے" (بجائے راج پال سے ملنے گئے)

(۴) "جمعہ کے دن افتتاح کیا" (جمعہ بغیر امالے کے) (۵) "تعلیم کا معیار، دن بہ دن گرتا جارہا ہے (بجائے دن پر دن کے دن بہ دن جو قواعد کے لحاظ سے غلط ہے کیونکہ دن ہندی لفظ ہے اور بہ، فارسی۔ اور فارسی ہندی الفاظ کی ترکیب ابھی تک لکھنوی اردو میں اس طرح رائج نہیں ہے)

(۶) تعلیم کے لئے ایک خاصی رقم" مختص کردی گئی ہے" (رقم بہ سکونِ ق اردو میں مروج کبھی نہیں رہی ۔ نہ تو دہلوی اردو میں اور نہ لکھنوی اردو میں ۔ ع ۔ایک رقم یاد رہی ایک رَقَم بھول گئے ۔ ع یہ رقم نہ ہاتھ لگتی نہ یہ افتخار ہوتا ۔ داغ دہلوی) ۔رقم بمعنی تحریر:

ع- نام مردوں کا رَقَم بازہ پکوار کی ہے (دولہا صاحب عروج) ؛ ع -کرتا ہے رَقَم صاحب تصنیف بہار،اب، (مگر لکھنؤ ٹیلیویژن اور ریڈیو کے لکھنوی نیوز ریڈر ہمیشہ قم (بہ سکونِ ق ہی بولتے ہیں (۷) "ہمیں ہمارے ملک کی بہتری کی کوشش کرنا چاہئے (بجائے ہمیں اپنے ملک کی بہتری کی کوشش کرنا چاہئے۔ یہ طریقِ گفتار آنجہانی راجیو گاندھی سے چلا ہے) اس کے علاوہ لکھنوی سماج میں اُردو کی نئی نسل ،اس طرح بولتی سنائی پڑتی ہے:

"کھانا بنایا" ؛" مچھلی اچھی بنی ہے" ؛" کل اتوار تھی" ؛"ہم کانگریس پارٹی ،بی۔جے۔پی سے جُوے ہیں" ؛"میں آج کل لکچر رلگا ہوں" ؛"پبلک میں اس مدعے کو لے کر بڑا آکروش ہے" ؛ "شاسن ،اس طرح چاہتا ہے" ، برطانی حکومت ، بجائے برطانوی حکومت (تو پھر بیضاوی کو بیضی ، لکھنا چاہئے ہاں برٹن سے برطانی ہوسکتا ہے)۔

آج لکھنوی اردو کی نئی نسل' امالے' سے تقریباً بے خبر ہوتی جاتی ہے (کچھ یونی ورسٹی کے اُردو کے اساتذہ ،اس بے خبری کی نشاندہی کا مذاق بھی اُڑاتے ہیں کیونکہ وہ خود بھی بے خبری میں اکثر الفاظ بے امالے، کے بولتے رہتے ہیں اور اس بے خبری کو عوامی زبان بتاتے ہیں)" آگرہ جاتا ہے" کلکتہ جاتا ہے" ، "پٹنہ جاتا ہے" اب بول چال میں عام ہے ۔مگر یہ صورت لکھنؤ ہی میں نہیں ہے بلکہ تقریباً ہر جگہ اُردو کی نئی نسل ،کم وبیش اسی طرح بول رہی ہے ۔دوسری طرف لکھنؤ کی مذہبی دنیا بھی اُردو میں اپنے ڈھنگ سے تبدیلیاں کررہی ہے ۔ 'امام باڑہ' لفظ ، جو گنگا جمنی تہذیب کی خوبصورت علامت ہے ،اب مولوی حضرات ،اُسے 'امام بارگاہ' اور 'حُسینیہ' کہہ رہے ہیں ۔کانا پھوسی میں دلیل یہ لائی جاتی ہے کہ" باڑہ" لفظ سے ،ذہن میں خراب تصور ابھرتا ہے ۔اگرچہ لکھنؤ کے سب سے محترم امام باڑے کا نام آج بھی 'امام باڑہ غفراں مآب' ہے جس طرح اسے مولوی دلدارعلی غفراں مآب نے موسوم کیا تھا ۔پھر امام باڑہ آصف الدولہ، چھوٹا امام باڑہ ؛امام باڑہ حسین آباد میر باقر کا امام باڑہ ؛ آج بھی اسی نام سے پکارا جاتا ہے ۔وکٹوریہ اسٹریٹ (تلسی داس مارگ) پر ناظم صاحب کا امام باڑہ ، آج بھی اسی نام سے جانا جاتا ہے ۔جوشؔ ملیح آبادی ، جو الفاظ کے جادوگر مشہور ہیں ،انھوں نے"

متولیانِ حسین آباد سے خطاب" والی نظم میں ایک جگہ لکھا ہے، "اس دن کسی ہندوستانی کو امام باڑوں میں قدم رکھنے کی اجازت نہیں ہے" تو پھر اس تبدیلی کی کیا اور کیوں ضرورت محسوس ہوئی ؟ کیا امام باڑے کو امام بارگاہ بنانے والے حضرات، مولوی ولدار علی غفراں مآب اور جوش ملیح آبادی سے زیادہ زبان اور الفاظ پر قدرت رکھتے ہیں؟۔ اسی طرح "لفظ" بھی مولوی حضرات اپنی تقریروں اور مجلسوں میں مونث بولتے ہیں اگر چہ لکھنو اور دلی ہر جگہ کے شعرا نے اسے مذکر ہی ہر جگہ نظم کیا ہے۔ لکھنوی شعرا کے کلام سے چند مثالیں دیکھتے ہیں:

(۱) بے طلب سے اس قدر نفرت کرہتا ہے خیال — آنہ جائے لفظ لب پر باب استفعال کا (ناسخ)

(۲) کلام انیس مرصع ہے جو ہری دیکھیں — کہ لفظ لفظ ہے ترشا ہوا نگیں کی طرح (میر انیس)

(۳) ادائے شکر کرم گستری پہ لب جو ہلے — وہ لفظ ٹپکے کہ تھے جکے پہلوؤں میں گلے (مرزا اوج)

اب دہلوی شعرا کے کلام میں غالب سے مثالیں دیکھئے:

(۱) دہر میں نقشِ وفا وجہ تسلی نہ ہوا — ہے یہ وہ لفظ جو شرمندہ معنی نہ ہوا (غالب)

(۲) گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے — جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے (غالب)

اب ذرا انگریزی زبان میں لکھے ہوئے انگریزی کے مستند لغات کی بھی آرا ملاحظہ ہو۔

ایس۔ ڈبلو فیلن صاحب لکھتے ہیں۔

LAFZ- NOUN, MASCULINE

(لفظ، اسم ہے اور مذکر ہے)

دوسرے مستند لغت نویس جان پلیٹس (Platts) صاحب لکھتے ہیں۔

لفظ------N.M.

(لفظ اسم ہے اور مذکر ہے), N(Noun) M (Masculine)

اب سمجھ میں نہیں آتا کہ مولوی حضرات لفظ کی تانیث پر اصرار کیوں کرتے ہیں؟۔ یہ پابندی یہاں تک ہے کہ اردو ادب کے ایک معلم، دوران درس و تدریس، لفظ کو ہمیشہ مذکر بولتے ہیں مگر جیسے ہی وہ منبر پر تشریف لے جاتے ہیں 'لفظ' کو مونث بولنے لگتے ہیں۔ یہ بھی ویسا ہی ہے جیسے 'اتوار' 'لفظ' مذکر ہے مگر لکھنوی حضرات آج کل "اتوار تھی" عام طور پر بولنے لگے ہیں جبکہ حضرت ظریف لکھنوی نے اتوار، مذکر نظم بھی کیا ہے (ع- کچہری بند، کرسی پر میاں اتوار بیٹھے ہیں)

'دنیا کی ہر زبان میں، بولنے والے اپنے بہت سے سلینگ (Slang) استعمال کرتے ہیں۔ کچھ ایسے بھی ہوتے ہیں جو صرف بولے جاتے ہیں مگر لکھے نہیں جاتے۔ لکھنوی زبان میں پہلے بھی ایسے بہت سے الفاظ تھے اور آج بھی ہوں گے جو گھروں کی زبان کے ساتھ ساتھ نئی نسل میں منتقل ہوتے جاتے ہیں۔ فسانۂ آزاد میں ایسے بہت سے الفاظ موجود ہیں، جو آج بھی لکھنؤ کے قدیم

گھروں میں بولے جاتے ہیں اور نئی نسل میں منتقل ہو رہے ہیں جیسے سُتھرائی بمعنی جھاڑو ؛ اُجلی بمعنی دھوبن ؛ زمین والا بمعنی سانپ ؛ زیٹو بمعنی ڈینگیں مارنے والا بلفظو بمعنی لاخیرا لُقّا بمعنی بدمعاش؛ چوکی، پائے خانہ۔ یہی نہیں بلکہ پاکھانے کے تو اتر کو یوں بھی بولتے سنا ہے'' صبح سے برابر چوکیاں آ رہی ہیں''۔ اب نئی نسل، چوکی کے بجائے باتھ روم بولنے لگی ہے۔ یا لیٹرن بولتی ہے۔ بچے یوں بھی بولنے لگے ہیں '' باتھ روم لگا ہے، لیٹرین لگا ہے'' نئی نسل سے بیت الخلاء، کا لفظ غائب ہو چکا ہے۔ دروغ بر گردن راوی، یہ بھی سنا کہ لکھنؤ ہی میں ایک مولوی صاحب نے کسی نئی نسل کے لڑکے سے فرمایا کہ میاں بیت الخلاء، جانا چاہتا ہوں ۔ وہ لڑکا جا کر ایک رکشا بلا لایا اور آ کر مولوی صاحب کو مطلع کیا کہ جناب رکشا میں لے آیا، آپ کہاں جانا چاہتے ہیں رکشے والے کو سمجھا دیجئے۔

زبان کی بھی ایک سوشیالوجی ہوتی ہے اور اس کا تعین، ایک خاص سوشل اسٹیٹس رکھنے والوں سے کیا جاتا ہے۔ نوابی دور میں، فارسی، عربی زبان سے مستخرج الفاظ زیادہ تر اونچے طبقے میں بولے جاتے تھے اور عامی، اس طبقے کے اتباع میں، اکثر الفاظ کی آوازیں اور شکلیں، جو اُس کی سمجھ میں آتی تھیں، بولنے لگتا تھا۔ انگریزی تہذیب کے ساتھ جب صاحبان حیثیت نے انگریزی پڑھنا شروع کیا اور زبانِ انگریزی، اقتدار کی زبان بنی تو اُردو داں حضرات بھی اپنی سماجی حیثیت بلند کرنے کے لئے، انگریزی کے الفاظ اپنی گفتگو میں جا و بیجا بھی استعمال کرنے لگے تا کہ وہ عوام الناس سے بلند بھی رہیں اور انگریزی تعلیم یافتہ سوسائٹی میں بھی اُنھیں درخور حاصل رہے۔ سرکار انگریزی میں ملازم شخص، اپنی حیثیت، دوسروں سے بالاتر سمجھتا تھا۔ خصوصاً، ان سے جو رجواڑوں اور زمینداروں کے ملازمین تھے۔ مجھے اردو کی کئی تصنیفات میں، مصنف اور مترجم کے ناموں کے ساتھ 'کلرک' یا' ہیڈ کلرک' بھی لکھا ہوا ملا۔ آج ،کلرک، لفظ تحقیر کی منزل میں پہنچ چکا ہے اور کوئی، خود کو کلرک، کہلانا پسند نہیں کرتا۔ راشٹر بھاشا میں کلرک' کو' لپک' کہا جانے لگا اور عورت کلرک کو' لیپیکا' مگر یہ تبدیلی، مزید تحقیر کی منزل میں پہنچ گئی۔ یہاں تک کہ ہندی زبان کے جوشیلے پر چارک بھی خود کو لپک، کہلانا پسند نہیں کرتے (اگر وہ لپک ہیں) اس کے بجائے اب کلرکوں کے لئے انگریزی زبان ہی سے ایک نیا لفظ گڑھ لیا گیا ہے جو آفس اسسٹنٹ ہے۔ اب کلرک، خود کو آفس اسسٹنٹ کہلانے میں کوئی مضائقہ نہیں سمجھتے۔ گورنمنٹ انگلیشیہ میں، کلرک، لفظ کو ایک اعتبار حاصل تھا کہ بہت کم لوگ انگریزی جانتے تھے اور جو انگریزی سیکھ لیتا تھا، اُسے ملازمت مل جاتی تھی اور وہ معاشی اعتبار سے عام ہندوستانی سے بہتر ہو جاتا تھا۔ اس کے برخلاف، اسی لفظ کے برابر جو' محرر' اور' متصدی' کا لفظ، مغلوں کے آخری دور میں استعمال ہوتا تھا، مغلوں کے زوال کے ساتھ ساتھ یہ لفظ بھی تحقیر کی منزل میں پہنچ گیا۔ مغلوں اور لکھنؤ کی نوابی اور شاہی میں' ناظم' ایک طرح کا گورنر ہوتا تھا اور عامل، تقریباً کلکٹر۔ مگر جب انگریزی عملداری آئی تو گورنر جنرل، عموماً انگلستان کے لارڈ اور مارکوئیس

(MARQUIS) ہی ہوتے (اور جو انگلستان میں لارڈ نہ ہوتے وہ ہندوستان کے گورنر جنرل بنتے ہی لارڈ کا لقب پا جاتے) چنانچہ لاٹ صاحب، کا لفظ، اقتدار، حکومت اور تمول کی ایسی نشانی بن گیا کہ اس کے اختیار میں سب کچھ ہو گیا۔ ناظم یا عامل، بھی مغلوں کی حکومت کے زوال کے ساتھ تنزل کی منزل میں پہنچ گئے۔ یہاں تک کہ اودھ کی نوابی کے خاتمے کے بعد، خود لفظ نواب، بھی استہزا کی منزل میں پہنچ گیا۔ تو یہ ہوتی ہے الفاظ اور زبان کی سوشیالوجی۔ اگرچہ یہ بات ضمنی ہے مگر اسے سمجھتے رہنا چاہیے۔ حکومتیں زبان بناتی تو نہیں ہیں مگر الفاظ کو تکریم بخشنے یا انھیں تذلیل کی منزل میں پہنچا دینے کا فن خوب جانتی ہیں اور اپنے مطلب اور سیاسی اغراض سے جب چاہتی ہیں اور جس طرح سے چاہتی ہیں، انہیں استعمال کرتی رہتی ہیں۔ اور عوام بھی حکومتوں کی قربت اور خوشنودی یا اپنی مطلب براری کے لئے، انھیں کے چشم و ابرو کے اشاروں پر کام کرتے رہتے ہیں۔ مگر اس وقت، اس بحث کو چھوڑا جاتا ہے۔ مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ لکھنوی اردو، پانچ سات برسوں میں بولنے کی حد تک شاید رہ جائے، لیکن تحریروں میں معیاری اردو کا باقی رہنا مشکل ہے۔ کچھ دنوں قبل مجھے لکھنؤ کی یونیورسٹی کے امتحانات کی کاپیاں دیکھنے کا موقع ملا تو، ان کاپیوں میں طلبا نے جا بجا، اس طرح کے جملے لکھے تھے "بطور سہایتا، مجھے بھاشا و گیان کا گیان بہت کم ہے، انگریزی نہ پڑھ کر ہم کوپ منڈوک بن جائیں گے، کوئی چمتکار ہو تو ملک کی آرتھک حالت سنبھل سکتی ہے۔ اردو زبان کو سنوارنے میں میر و غالب کا بڑا یوگ دان ہے، مکانوں کی سمسیا شہروں میں بڑھتی جا رہی ہے وغیرہ۔ مجھے ادھر اتر پردیش اکیڈمی میں لکھنؤ کے کچھ نئے شعرا کے مسودے دیکھنے کا موقع ملا تو نئے شعرا نے لفظ صُبح، کو صَبح، (ب متحرک)، شمع، کو شمَع (میم متحرک)، شہر کو شہَر، (ہ متحرک) نظم کیا تھا۔ یہ ناواقفیت بھی ہو سکتی ہے اور نئی تعلیم کا اثر بھی اور اس کا اعلان بھی کہ جب بولنے میں ہم الفاظ اسی طرح بولتے ہیں تو لکھنے میں کیا حرج ہے (یہی اصول تمام معیاری تلفظ اور الفاظ کے ساتھ بھی ہو سکتا ہے) اب اُردو زبان کے معیار بند لاکھ کوشش کریں مگر یہ تبدیلیاں نئی تعلیم کے اثر سے لکھنؤ، اکناف لکھنؤ اور پھر معیاری اردو میں بھی آ کر رہیں گی۔ کوئی انھیں روک نہیں سکتا۔ اس تبدیل ہوتی ہوئی صورت کو مان لینا، علم زبان کے اصولوں کی روایت بھی ہے، لفظوں کی سماجیات بھی اور حالات و جدید علمی فضا کا دباؤ بھی۔

علم زبان کی تاریخ اور زبان کی ماہیت کے جاننے والے، یہ بات اچھی طرح جانتے ہیں کہ زبان پر ماحول، چلن اور تہذیبوں کا دباؤ پڑتا ہے۔ تہذیبیں، اپنی دلچسپیاں، اپنی جمالیات، اپنے اقرار و انکار، اپنی شاؤ نزم، سب کچھ لے کر چلتی ہیں جن سے حال کا ڈھانچہ تیار ہوتا ہے اور وہی ڈھانچہ مستقبل کے لئے ایک مثال بھی بنتا ہے، جب تک مستقبل، اُس خاص تہذیب کے سائے میں پروان چڑھتا رہتا ہے۔ لکھنؤ کی نوابی تہذیب، زبان کے مستقبل پر اُس وقت تک اثر انداز رہی جب تک

نوابی دربار کی رونقیں باقی تھیں ۔ انتزاع سلطنت کے بعد بھی جب تک نوابی عہد سے متاثر اشرافیہ طبقہ رہا، اودھ کی نوابی تہذیب پنپتی بھی رہی اور ایک محدود طبقے تک اس تہذیب اور ذوق وشوق کو درخور بھی حاصل رہا۔ شعری فکر میں حسب ذیل صورتیں، اسی تہذیب کی نشانیاں ہیں :

- رکھتی تھی پھونک کر قدم اپنا ہوائے سرد — یہ خوف تھا کہ دامن گل پر پڑے نہ گرد (انیس)
- گر چشم سے نکل کے ٹھہر جائے راہ میں — پڑ جائیں لاکھ آبلے پائے نگاہ میں (انیس)
- جاگی مرغ سحر کے غل سے — اٹھی نکہت سی فرش گل سے (نسیم)
- نزاکت، اُس کے وہ چہرے کی دیکھو انشا — نسیم صبح جو چھو جائے رنگ ہو میلا (انشا)
- ڈال دو سایہ اپنے آنچل کا — ناتواں ہوں کفن بھی ہو ہلکا (آتش)
- ہے غیر کے گھر جو اُن کی دعوت — ہم جان سے ہاتھ دھو رہے ہیں (امیر مینائی)
- چھوڑا سوار کو نہ فرس کو نہ تنگ کو — اک شور تھا کہ کھا گئی مچھلی نہنگ کو (میر انیس)
- نازک دماغ ہوں، نہ لحد پر چڑھاؤ گل — ہونے لگا ہجوم عنادل سے دل اُچاٹ (الحلوم)

ان تمام اشعار میں ایک تہذیب، اُس کے ایجاب وانکار، اُس کی جمالیات، اس کا برتاؤ (Behaviour) سب کچھ بول رہے ہیں، جن کے ذریعہ، یہ اشارے، نفاست، خیال کی نزاکتیں اور فکر کی ایک خاص اُڑان آئی تھی جو اُسی ٹھہری ہوئی اور بظاہر آسودہ حال تہذیب ہی میں ممکن تھے ۔ آج جبکہ زندگی میں ایک برق رفتاری ہے، طریق زندگی میں کشمکش اور پیچیدگی روز بروز بڑھتی جاری ہے، ساتھ ہی ساتھ اظہاریت کے طریقوں میں بھی جو تبدیلی آئی ہے اور برابر آتی چلی جاتی ہے، اُس کا ساتھ، وہ ٹھہری ہوئی اور نسبتاً سادہ زندگی کی فکر اور اُس وقت کی گلاسری، آج کہاں دے سکتی ہے۔ اس لئے آج کیا لکھنؤ کیا دلّی اور کیا حیدرآباد، بلکہ اردو کے تمام گزشتہ، مراکز، زمانے کے چلن کے ساتھ، اپنی زبان اور اظہار کے طریقے بلکہ محسوسات کے محور تک بدل رہے ہیں ۔ ایسی صورت میں آج لکھنؤ کی زبان کس معیار کی بنے گی ؟ ۔ پھر طبقات جو ایک دوسرے میں گڈ مڈ ہوجاتے ہیں، اُن میں شرفا کا لہجہ ڈھونڈھنا یا اُن کے روزمرہ کی تلاش، اُن کی گفتگو اور تحریر میں، کوثر وتسنیم سے دھلے ہوئے الفاظ اور محاورے ڈھونڈھنا، سوا بادیہ پیمائی کے اور کچھ نہیں ۔ پھر، فی زمانہ، شرفا اور اشرافیہ، دونوں کا جو تصور بدلا ہے، اُس میں انیسویں صدی کے اشرافیہ کے طور طریقے، لہجہ اور الفاظ کی گلاسری، سب کہاں مل سکتے ہیں؟ نہ ہی جمالیات کے وہ تجربے، آج کی لکھنوی زبان اور فکر و احساس میں ملیں گے، جو انیس، دبیر، دیا شنکر نسیم اور ناسخ کے دور کی اشرافیہ سوسائٹی میں تھے ۔ دوسری طرف، دریدا، سسور، رولاں بارتھ، لیوی اسٹراس اور اُن سے متاثر، اردو زبان اور ادب کے ڈماگگ، ساختیات، پس ساختیات اور ردّ تعمیر کے تجربات لئے ہوئے جب زبان کے قلم تھامے ہوئے بنارہے ہوں، اُس وقت زبان وادب کس طرح کے معیار بنائیں گے اور کس کے لئے ؟ یہ ایک سوالیہ

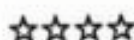
نشان ہے۔ لیکن شعر و ادب اور اُن کی اظہاریت کے لئے کچھ معیار تو بنانے ہی پڑیں گے۔ لکھنؤ، فیض آباد، دلّی، حیدر آباد نہ سہی اردو دنیائے ادب کا کوئی مستقر سہی یا عام ادبی مذاق سہی، کسی معیار کا تو سہارا لینا ہی پڑے گا۔ تو ایسی صورت میں وہ معیار کیا ہوگا اور کون بنائیگا؟۔ پھر معیار بنانے والوں کے خود اپنے معیار (اسٹینڈرڈ) کیا ہوں گے۔ اگر یہ معیار، اُردو والے من حیث الجماعت بنائیں گے تو اُن کے پیمانے کیا ہوں گے؟ پھر، اب تو اُردو ادب کی ایک عالمی برادری بھی بن گئی ہے۔ وہ کس کا اتباع کرے گی؟ لکھنؤ کا، دلّی کا یا لاہور سے اُردو میں پنجابی لب و لہجے اور الفاظ و اصوات کے دباؤ کا؟ پھر جو بہت سے الفاظ، محاورے اور بولنے کے طریقے مشینی اور ٹیکنکل دنیا سے آرہے ہیں، اُن کا کیا ہوگا؟۔ بدلتے ہوئے حالات اور بدلتی ہوئی تہذیب میں، اُردو زبان اور تہذیب کا ہمیشہ سے یہ مزاج رہا ہے کہ وہ نئے الفاظ، نئے رسم ورواج اور نئی زندگی سے آتے ہوئے نئے طور طریقوں کو فوراً قبول کر لیتی ہے، اگر یہ سب، اُس کے مافی الضمیر کے ادا کرنے میں معین ہوتے ہیں اور اس کے رکھ رکھاؤ اور مزاج کا احترام کرتے ہیں۔ پھر یہ اُردو زبان، ان ساری صورتوں کو اپنی گلا سری اور تہذیب میں اس طرح ضم کر لیتی ہے کہ یہ سب اُردو ہی کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہ صورت دلّی میں بھی ہوئی جس کا تذکرہ محمد حسین آزاد نے اپنی کتاب، آبِ حیات کے دیباچے اور زبانِ اردو کی تاریخ والے باب میں کیا ہے۔ لکھنوی زبان وادب اور تہذیب میں بھی یہ صورت، انگریزی تہذیب کے اثرات سے سعادت علی خاں، غازی الدین حیدر اور نصیر الدین حیدر کے زمانے میں پیدا ہوئی۔ سید انشاء کے قصائد اور اُن کی دریائے لطافت میں یہ تمام صورتیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ سید انشا نے جو قصیدہ جارج سوئم کی تہنیت میں کہا ہے اُس میں انگریزی تہذیب سے آتے ہوئے الفاظ کو اس طرح اُردو میں سمو لیا ہے کہ وہ آج کے حالات میں نئی بنتی ہوئی اردو کے لئے سبق آموز ہیں۔ (یہ بات کہیں دیکھنے کو نہ ملی کہ انشاء کا یہ قصیدہ جارج سوئم کو سنایا بھی گیا یا نہیں اور اگر سنایا گیا تو ترجمہ کس نے کیا۔ اور اگر نہیں سنایا گیا تو انشا کی ساری کوشش بیکار گئی تاہم اُردو زبان کو یقیناً فائدہ ہوا کہ کچھ نئے الفاظ اُسے مل گئے)

اس کے معنی یہ ہوئے کہ آج کی لکھنوی اُردو، آج کے لسانی اور تہذیبی دباؤ سے الگ نہیں ہو سکتی اور اُسے الگ ہونا بھی نہیں چاہئے کہ نئی صورتوں کو اپنی لسانی اور تہذیبی رکھ رکھاؤ کے ساتھ زبان میں ضم ہونا ہی ہے۔ یہ جو کبھی کبھی اخباروں میں لکھنوی تہذیب کو برقرار رکھنے کی نمائش کیجاتی ہے، اسے جاتی ہوئی تہذیب کو عجائب گھر میں رکھنے کی کوشش سمجھنا چاہئے، اس لئے کہ یہ تہذیب، زبان اور کلچر نے پیدا کی تھی اور یہ اُسی کے ساتھ جا رہی ہے۔ بقول اکبر الہ آبادی۔

یہ موجودہ طریقے راہیٔ مُلکِ عدم ہوں گے — نئی تہذیب ہوگی اور نئے ساماں بہم ہوں گے

یہ بھی سمجھتے رہنا چاہئے کہ یہ لسانی برتری کا دور نہیں مگر کاروبار اور آپس کے لین دین کے مزاج کو قائم

رکھنے کے لئے ، اُردو ہی کو نہیں بلکہ ملک کی تمام زبانوں کو لین دین کے دروازوں کو کھلا رکھنا پڑے گا یا کم از کم کھلا رکھنا چاہئے۔ اب ایسے میں لکھنوی اُردو ہو یا عالمی اُردو، سب میں نئی لسانی تبدیلیوں کا آنا ایک لازمی سی بات ہے۔ یہ بھی سمجھتے رہنا چاہئے کہ اصلاحِ زبان کی کوشش میں لسانی ارتقاء کے پہیے کو اُلٹا گھما کر انیسویں صدی کے محاوروں، جذباتی تجربوں کی اظہاریت کے طریقوں اور لسانی پیکروں میں آج واپس نہیں لے جایا جا سکتا۔ آج کی اُردو، لکھنوی ہو یا عالمی، سب، اپنے گرد و پیش بولی جانے والی زبان اور متحرک تہذیب ہی سے اپنے محاورے اور اظہاریت کے طریقے سیکھے گی۔ بس یہ دیکھنا ہوگا کہ یہ تہذیب، اردو کی اپنی تحریم، مزاج، ذوق اور جمالیاتی صورتوں کے مطابق ہو رہی ہے یا نہیں۔ دیکھنا ہے کہ لکھنوی اُردو، اس لسانی تغیر اور شکست و ریخت سے گزر کر کس طرح اپنے انفرادی روپ اور اپنے تہذیبی لُک (Look) یعنی چہرے مُہرے کو کتنا برقرار رکھتی ہے۔

☆☆☆☆

”آج دُنیا میں عقیل صاحب کا جو مقام ہے وہ اُن کی تصانیف کے سبب ہے خواہ وہ تنقیدی مضامین ہی کیوں نہ ہوں، پروفیسری کے سبب نہیں۔ پروفیسر ہونے سے پہلے ہی اُن کو وہ مقام حاصل ہو چکا تھا، جو بہتوں کو بلکہ اکثریت کو، پروفیسری کے بعد بھی نہیں ملتا۔ اُن کی علمی وادبی حیثیت کا عام اعتراف کیا جاتا ہے۔ اعجاز صاحب نے اپنی سرگذشت ”میری دُنیا“ صفحہ ۱۴۷ پر اپنے ایسے گیارہ شاگردوں کے نام گنائے ہیں جنھوں نے اُردو دُنیا میں ایک خاص مقام حاصل کر لیا۔ اِن عمائد میں ایک نام عقیل صاحب کا بھی ہے۔ عقیل صاحب کی شہرت بطور ایک نقاد کے ہے۔ انہوں نے ترقّی پسندی کا فلسفہ قبول کیا اور ادبیات کو سماج کے تعلق سے پرکھتے ہیں۔ اپنی ترقّی پسندی کے باوجود، وہ قدیم علوم سے بے بہرہ نہیں۔“

(پروفیسر) گیان چند

”........ مجھے ہمیشہ ایسا لگا کہ میں کسی ایسے درویش سے ہم کلام ہوں جس نے مدّت العمر حبسِ دَم کی مشق کی ہے اور مشق کے دوران کبھی اپنی ذات سے باہر آکر لمحے دو لمحے ہنس بول لیتا ہے اور پھر اسی طرح حبسِ دَم میں زندگی گزارے چلا جاتا ہے۔ جب کبھی کبھار، اُن کے لبوں پر ہنسی اور گفتگو میں شیرینی کی چھک محسوس ہوتی ہے تو میں سچ مچ چونک جاتا ہوں کہ ع۔ یہ مہک سی دَم گفتار کہاں سے آئی؟ سچ مانئے تو سچّے، کھرے، اصلی عقیل صاحب یہی ہیں....... ایک ایسے دور میں جب ترقّی پسندی تو دور کی بات ہے، لوگ ادب کے معنی اور منصب تقریباً فراموش کر چکے ہیں، ایک مردِ درویش، گنگا جمنا اور تربینی کے سنگم کے نگر میں بیٹھا، نشاطِ فن میں محو اور مخمور ہے۔ اگر کسی کو اُس کی کاوشوں میں اپنے اور اپنے دور کے شعور اور وجدان کا کوئی ذرّہ چمکتا دکھائی دے تو اُس کی بات سُنے، اُس کے جُملے پڑھے۔“

پروفیسر محمد حسن